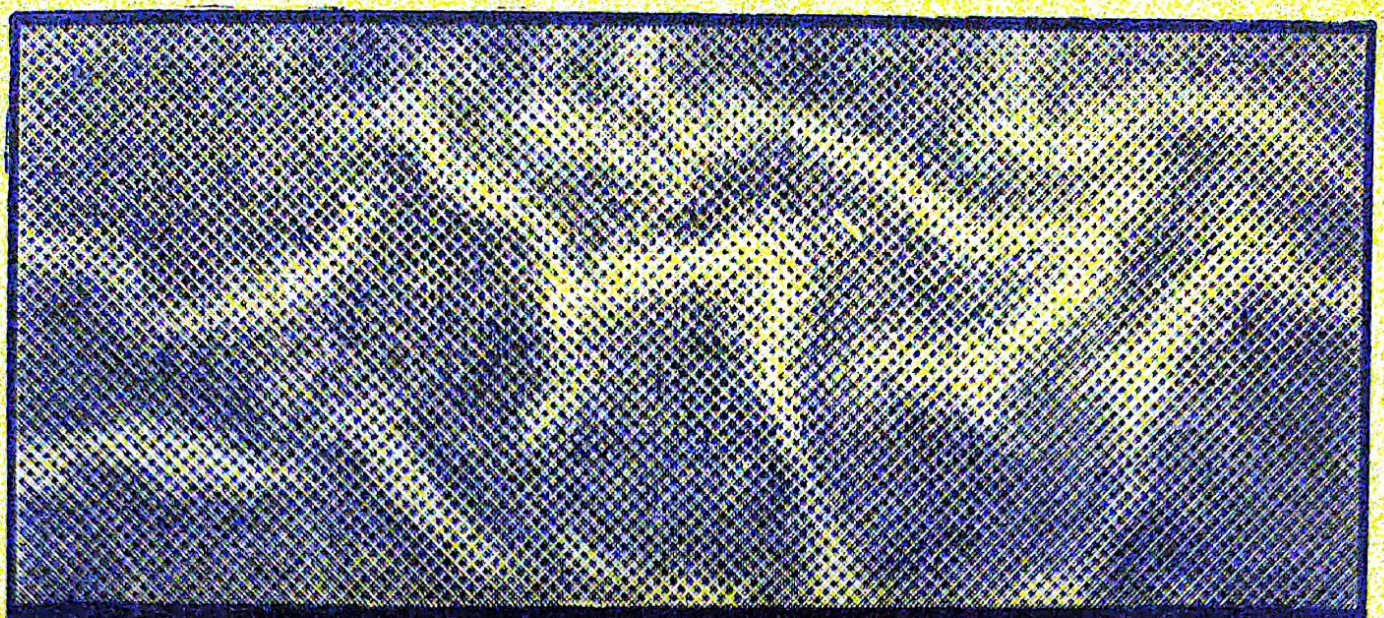

André Helbo

MICHEL BUTOR, SPRE O LITERATURĂ A SEMNULUI

Precedat de un dialog cu Michel Butor

Dacia

Scanned with OKEN Scanner

ANDRÉ HELBO

MICHEL BUTOR

Spre o literatură a semnului

precedat de un dialog cu Michel Butor

Traducere de Marian Papahagi
Prefață de Adrian Marino

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1978

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

În ciuda progreselor considerabile ale semiologiei literare o teorie coerentă a „literaturii ca semn", care pleacă, dar nu se confundă cu teoria semnului literar, lipsește încă. Și este foarte probabil că această situație va mai continua cît timp nu se încearcă o operație, după noi, esențială: definirea literaturii nu ca ansamblu semiologic, mai precis ca ansamblu de tipuri de semne, literare și neliterare, ci ca expresie privilegiată a semnului literar, al cărui statut specific rămîne încă, la drept vorbind, destul de obscur. Eseul lui André Helbo are meritul de a readuce în actualitate această problemă incitantă. Lectura semiologică a operei lui Butor și în principal a lui Mobile *deschide perspective mult mai vaste. Unele sînt abia schițate, altele nici măcar bănuite. Analiza este minuțioasă, atentă, pertinentă, „codul" operei romancierului francez este demontat pînă în cele mai mici amănunte. S-ar spune că André Helbo citește doar secvențe, fragmente, elemente discontinui. Și el nu poate proceda în alt mod deoarece nu altfel sînt înseși textele lui Michel Butor: deschise, mobile, modificabile, discontinui. Ele se refuză viziunii totalizante. Și cu toate acestea viziunea totalizantă-imanentă oricărui proces hermeneutic adevărat — nu poate fi evidentă. Oarecum timide — mai bine spus intimidate de structura textelor dificile ce-i stau în față — generalizările lui André Helbo merită toată atenția. Pentru a nu mai vorbi de capitolul final,* „L'Humanisme" de Michel Butor, *în care perspectiva se răstoarnă dintr-o dată. În locul pulverizării apare spiritul sintezei, consecință a unei necesități spirituale esențiale.*

Scanned with OKEN Scanner

Cazul lui André Helbo este tipic pentru criticul occidental (aceste procese văzute din Est se lasă mult mai bine observate): în fața pulverizării, formalizării, indeterminării și discontinuității (semn de sfîrșit de ciclu istoric, de criză structurală, profundă), acest critic simte în cele din urmă necesitatea imperioasă a redresării, mutației, unei soluții de schimb. Că literatura profund dezumanizată și dezumanizantă a lui Michel Butor inspiră exegetului său, în final, reflexii și soluții umaniste, deci diametral opuse, fenomenul nu poate scăpa observației. Retorică, alexandrinism, formalism, decadență, toate aceste categorii sînt istoric solidare. Ele depășesc cu mult „situația" lui André Helbo față de teoria atacată, disecată cu o pasiune a detaliului sensibil care poate inspira chiar și o mică lectură psihanalitică a textului său critic.

Trădăm gîndirea eseistului belgian dacă vom spune, pe urmele lui Peirce, că statutul semiologic al literaturii este fixat de relația semn, obiectul său, reprezentarea sa, respectiv: semn iconic, indice și simbol? Literatura devine un sistem de semne, supus unor reguli de combinare. Structuralismul le studiază, descoperă relații sintagmatice și paradigmatice, asociative, care suscită cititorului imaginea altor elemente, absente în enunț. Ne situăm de partea acelor critici, care concep spațiul literar ca un domeniu prin excelență paradigmatic, făcut din disocieri („écarts"), rupturi, surprize. Semnul neutru, semnul zero, este lipsit de funcționalitate literară. Dovadă, pentru a reveni la analizele (fine și acute) ale lui André Helbo, că și Michel Butor cultivă de predilecție semnele iconice, indicii și simbolurile, sub formă de aranjamente grafice, plastice, tipografice. Cartea devine un „obiect", scriitura „literă", autorul se preocupă să pună în valoare doar „natura vizuală a logos-*ului": punere în pagină vizualizată, pur semiologică. Întrebarea centrală rămîne însă următoarea: poate fi redusă literatura, ca în* Mobile *de pildă, doar la un sistem de semne grafice? Este (sau poate fi) o carte numai un index de semne? În principiu, nimic nu oprește. Literatura se vrea însă ceva mai mult.*

S-ar părea că eroarea de bază a formalismului de toate nuanțele este ruperea arbitrară a semnului de semnificație, ignorarea, punerea în paranteză sau pur și simplu e-

Scanned with OKEN Scanner

scamotarea faptului că semnul spune oricînd și oriunde „ceva". El nu numai că trimite la un referent, dar prin acest referent semnul funcționează: „vorbește", configurează, reprezintă, construiește de fapt întreg universul imaginar al literaturii. Lectura pur semiologică suprimă aura de conotații a semnului. Interesează totuși să observăm cum André Helbo rezolvă această situație în cazul lui Michel Butor. El constată, în mod inevitabil, existența acestei relații și descoperă o importantă reprezentare referențială: „realul perceput (reflectare reprezentată), real rememorat, real imaginat (și visat), real simbolizat. Categoriile sînt bine ilustrate și totuși „realitatea" lui Michel Butor rămîne nedefinită. Conținutul acestei realități ne scapă. În cele mai multe texte de critică formalistă orientarea spre context, funcția referențială a discursului critic dispare.

Interesantă este îndeosebi observația lui André Helbo despre modul de funcționare la Butor al semnului și semnificației, intuind — pe drept cuvînt — că aici este însuși miezul problemei literaturii ca semn. Criticul demonstrează că la scriitorul francez semnificatul se transformă în semnificant și invers: semnul devine sens, într-un obiect de reflexie, într-o „parodie" (după limbajul lui Butor, care este și un remarcabil critic). După cum sensul se poate transforma și el în semn: citatul, textul în texte devin obiecte literare.

Acest eseu tehnic, foarte concentrat, aproape imposibil de rezumat, ajunge în cele din urmă la concluzia că arta lui Butor „se configurează ca semn, rămînînd în același timp reprezentare", *ceea ce orice bună definiție a semnului literar de fapt postulează. Eseul lui André Helbo are calitatea de a verifica printr-o strînsă analiză de text valoarea unei definiții generale ce poate fi aplicată și extinsă întregii literaturi. Pentru cititorul român este un bun prilej de confruntare și reflexie semiologico-literară.*

ADRIAN MARINO

Scanned with OKEN Scanner

Dialog cu Michel Butor[1]

André Helbo: Opera dumneavoastră, marcată de căutarea unor unităţi *retorice* (structuri de enumerare, parodii stilistice, subdiviziuni romaneşti) pare să se orienteze spre producerea de unităţi de *semnificaţie* în sînul unor coduri autonome (blazonul din *Mobile,* de exemplu). Orientarea aceasta postulează o distanţă faţă de limbajul literar tradiţional? Aveţi sentimentul de a exersa un demers de lingvist? Creaţia dumneavoastră literară depăşeşte reflecţia lingvistică clasică?

Michel Butor: Orice operă constituie o îndepărtare în raport cu biblioteca sau cu discursul în interiorul căruia se produce. Toţi autorii care lucrează astăzi, buni sau răi, sînt în mod necesar deoparte faţă de tradiţie oarecare, mai mult sau mai puţin îndepărtată. Chiar şi cei care se vor cei mai tradiţionali: numai printr-o redresare, printr-o reformă, printr-un salt ceva poate rămîne egal cu sine, se poate continua fără a se vesteji. Tradiţia de care ne îndepărtăm este întotdeauna o tradiţie trădată.

Ceea ce rămîne nou pentru unul poate fi chiar ceva de care altul se îndepărtează, însă punctele remarcabile în evoluţia limbajului nu pot fi aranjate în linie. Ele constituie o suprafaţă complexă cu undele şi vîrtejurile sale.

Lucrurile pe care le scriu prezintă interes în măsura în care se manifestă în ele o distanţă în interiorul acestei tradiţii literare franceze (să dăm pentru moment acestei

---

[1] Ţin să mulţumesc celor care au făcut posibilă realizarea acestei lucrări, mai ales lui Maurice-Jean Lefebve şi Michel Butor, a căror prietenie îmi este din cele mai preţioase.

Scanned with OKEN Scanner

expresii sensul restrîns a ceea ce se citeşte şi se scrie în Franţa de zece ani încoace), în care e denunţată o redutabilă amnezie, un ramolisment dacă vreţi (amnezicul flecăreşte), ce constă în a face să apară secolele tradiţiei literare franceze în întregime ca distanţă în raport cu anumite tradiţii anterioare şi exterioare (fără a vorbi de ceea ce este exterior în interior: cultura populară), distanţă în acelaşi timp benefică şi malefică (amnezie, miopie), în a face să apară în orice tradiţie această traducere care este trădare.

Făcînd o atare operaţiune, eu mă îndepărtez de limbajul literar francez aşa cum era predat în şcolile franceze de la 1900 la 1950, dar regăsesc fenomene uitate încă din secolul al XVI-lea, sau binecunoscute în tradiţia japoneză, pe care şcoala din păcate nu mi-a transmis-o. Este o repunere la fiert a căldării tradiţionale, mereu obscură, mereu necunoscută, care îngăduie să se spere producerea unei spume din ce în ce mai noi.

Natural, nu pot să mă laud că aş fi lingvist. Sînt un practician al limbajului, pasionat de pluralitatea limbilor şi a culturilor, definitiv dezolat de iremediabila sa ignoranţă. Într-o dezbatere între lingvişti eu apar înainte de toate ca un obiect de studiu. Dar e cumva ca şi cum amoeba pe care o studiază biologul ar avea în sfîrşit cuvîntul şi ar putea să-i dea vreo sugestie.

Dacă se înţelege prin reflecţia lingvistică clasică cea care s-a dezvoltat după Saussure, ceea ce ştiu despre ea îmi este foarte preţios, dar nu poate da seamă în totalitate de fenomenele în mijlocul cărora lucrez. E perfect normal: lingvistica este o disciplină în rapidă evoluţie; doresc ca obiectele pe care le produc să ajute la noi dezvoltări surprinzătoare.

A. H.: Această apropiere aduce aminte de definiţia dumneavoastră „scriitorul, primul cititor"; schimbul reînnoit neîncetat dintre critică şi creaţie are o incidenţă asupra activităţii „lingvistice" a artistului?

M. B.: Dumneavoastră vreţi să adaug la eseul meu *La Critique et l'Invention* din *Répertoire 3* o remarcă specific lingvistică. Scriitorul lucrează asupra limbii modificînd frecvenţele, încercînd structurile etc. Orice cunoaştere teoretică a tuturor acestor lucruri poate să-l ajute,

Scanned with OKEN Scanner

să-l sensibilizeze la anumite regiuni interesante în mod deosebit. Dar legătura pasionată a scriitorului cu limbajul face ca rezultatele acestei științe, oricare ar fi progresele sale, să-i apară întotdeauna ca insuficiente și deci înșelătoare dacă s-ar opri la ele; el le va depăși fără încetare.

Această depășire se poate îndeplini mai mult sau mai puțin voluntar, precis. Putem foarte bine să ne imaginăm activitatea literară drept confecționarea unor obiecte lingvistice privilegiate, a unor prototipuri, a unor enigme de propus teoreticienilor pentru a-i face să înainteze în reflecția lor.

Acțiunea pe care scriitorul o poate avea nu numai asupra limbii, ci și asupra lingvisticii înseși, poate fi directă: nimic nu interzice ca scriitorul să fie el însuși un lingvist de profesie, să publice comunicări în reviste specializate; dar, mai ales — ceea ce ceilalți nu pot în general să facă — el este în măsură să le atragă atenția asupra a ceea ce au neglijat, punînd la dispoziția lor exemple noi, mai clare. Așa cum rezultatele lingvisticii nu sînt utile scriitorului decît dacă el e capabil să le depășească, la fel aceste modele nu pot fi utile publicului special care sînt lingviștii decît dacă ele îl depășesc, dacă sînt utile și prețioase și pentru alții.

A. H.: Cercetarea semiologică se dezvoltă cînd spre respectul semnului (Greimas), cînd spre răsturnarea sa (Kristeva). Cum v-ați defini poziția în această dezbatere?

M. B.: Aș spune că eu răstorn plin de respect semnul, și că felul de respect pe care i-l port îl răstoarnă.

A. H.: Tradiția literară, ancorată în ideologia reprezentării, privilegiază semnificatul în detrimentul semnificantului. Deși utilizează termenul de „reprezentare", opera dumneavoastră face să iasă la suprafață semnul, respinge orice anexiune univocă la sensul sau la textura textului. Cum conciliați aceste două tendințe?

M. B.: Întreaga mea operă este reprezentare, chiar dacă adîncimea transformărilor, generalizarea procedeelor face ca în anumite cazuri să nu se mai știe foarte bine ce anume poate fi reprezentat astfel. Ea este de asemenea în întregime intervenție. Toate textele mele vorbesc despre lume și vorbesc lumii; ele vorbesc evident și despre ele

Scanned with OKEN Scanner

însele, și despre mine însumi, mie însumi între ele și lume, despre mine care nu exist decît în interval; textele mele sînt un moment al istoriei universale care ia cunoștință de propriile sale obscurități și se străduiește să intervină. Dacă vrem să vorbim serios despre istorie nu putem să nu includem în ea limbajul, și chiar aceste texte care reprezintă un produs, un aspect al său; dacă vrem cu adevărat să vorbim despre aceste texte, sîntem obligați să desprindem din ele încetul cu încetul implicațiile istorice. Istoria este lectura progresivă a lumii și a ei înseși. Scriitura este un moment privilegiat al acestei lecturi. Textele celorlalți se transformă în creuzetul meu. Citîndu-l pe cutare autor, nu mă absorb în el, nici nu-l absorb în întregime, produc un autor compus care transformă domeniul literar.

A. H.: O atare muncă ar explica rolul referinței culturale, al citării, al autocitării în opera dumneavoastră...

M. B.: Sîntem în interiorul unui complex de culturi în evoluție, înlăuntrul căruia se produc fel de fel de iluzii și de încurcături. Pentru a ne elibera de ele este indispensabil să scoatem la lumină și să punem la încercare referințele. A munci asupra citatelor, înseamnă a scoate în evidență faptul că nu ești niciodată singurul autor al unui text, că însăși cultura este un țesut; autocitarea e un mijloc de a te considera pe tine ca altul. Toate acestea minează zidurile ridicate de societatea noastră între autor și cititor, singular și plural. Înseamnă deșteptare și eliberare.

A. H.: Cum vă situați în raport cu problema referentului? Este evacuat în folosul discursului?

M. B.: Referentul nu poate fi niciodată îndepărtat complet sau definitiv; există întotdeauna o anumită arie de referință care este pusă provizoriu între paranteze pentru a fixa atenția asupra alteia. Nu se poate ajunge la cogito-ul cartezian fiindcă îndoiala hiperbolică nu este posibilă. Chiar cînd e vorba de a reprezenta reprezentarea, tot de reprezentare e vorba, și tot de acțiune.

Bineînțeles obiectele sînt purtătoare de sens. Percepția nu le degajează decît cu acest preț; dacă n-ar exista sens în lucruri, n-ar exista nici sensul în general; aceasta nu îngăduie deloc să se spună că universul ar avea *un*

Scanned with OKEN Scanner

sens; se poate chiar considera că este o propoziţie contradictorie, universul fiind tocmai acel ceva în interiorul căruia poate exista sens.

A. H.: În a dumneavoastră *Chanson pour Don Juan* stabiliţi o legătură între deschidere şi polisemie. Această căutare a globalităţii justifică o apropiere între întreprinderea literară şi artele frumoase? Are arta funcţie de căutare?

M. B.: Distincţiile pe care le facem între ceea ce este artă şi ceea ce nu este, sînt proprii civilizaţiei noastre, şi la fel şi frontierele pe care le trasăm între artele frumoase. Nu se poate pune întrebarea ce este arta sau ce este literatura fără a-i adăuga întrebările *cînd? unde? cum?* Sîntem în căutarea unei noi distribuţii a activităţilor umane, a unei arte care să fie ştiinţă în acelaşi timp, a unei literaturi care să fie în acelaşi timp şi puţin muzică şi pictură. În acest sens, tradiţia occidentală şi mai ales franceză, cu compartimentările ei, poate fi considerată drept o îndepărtare considerabilă în raport cu multe alte tradiţii, care au şi ele compartimentările lor, dar care ne pot ajuta mult să le înţelegem şi să le depăşim pe ale noastre. E vorba şi în acest caz de a aboli amnezia şi miopia, de a ne transforma ramolismentul într-o nouă copilărie.

A. H.: Distanţarea culturală clasică *(San Marco)*, prezentă în anumite opere ale dumneavoastră, este compatibilă cu deschiderea sugerată tuturor de instaurarea textului într-un proces al întrebărilor?

M. B.: Deschiderea n-are nimic demagogic şi nu trebuie să fie înţeleasă ca posibilitate de consum imediat. Opera trebuie să reziste cînd e gustată şi încercată. O carte ca *Description de San Marco* nu poate fi citită în acelaşi fel de cineva care a fost la Veneţia şi de cineva care n-a fost niciodată, şi chiar de cineva care este la Veneţia şi de cel care a părăsit-o. La fel, aluziile literare nu pot fi înţelese decît de către unii, însă nici cel mai savant nu va sesiza niciodată decît o parte din ele. Cred că nu există nici o carte de a mea în care să nu se poată găsi aluzii la texte clasice franceze, latine, greceşti etc. Eu însumi aş fi cel mai adesea incapabil să le identific. Citarea dintr-un autor este, de exemplu, ea însăşi deja

Scanned with OKEN Scanner

un citat sau o parodie dintr-un autor anterior. Faptul de a fi făcut studii secundare sau universitare clasice permite să se sesizeze mai repede un anumit număr de lucruri, dar nu dă nici o superioritate absolută. Sîntem cu toţii ignoranţi, iar cel care n-a primit cultura burgheză de la începutul secolului are cel puţin avantajul de a se ştii ignorant, de a ştii că nu face niciodată decît o lectură parţială a textului, mereu ameliorabilă. Burghezul vrea să fi înţeles totul imediat, să consume textul distrugîndu-l. Dimpotrivă, cel care a înţeles că este nesfîrşit ignorant, obţine din text o nesfîrşită hrană şi degustare. Textul se schimbă într-adevăr în măsura în care cititorul său se deplasează în spaţiul cultural graţie incitărilor lui.

A. H.: O incitare pătrunzătoare, în acelaşi timp receptacul şi trambulină pentru un elan care s-ar sfîrşi în ruptură . . .

M. B.: E ca şi cu distanţa de mai înainte. Trăim într-o lume de rupturi. Cel care urăşte cel mai mult să rupă trebuie cel puţin să rupă cu ele. Război războiului. Este vorba deci de a şti în care loc să rupi cu cea mai mare eficacitate pentru ca restul să dureze, adică acel ceva cu care nu vrei să rupi. Doar cel care înnoieşte rămîne fidel.

A. H.: Michel Butor se defineşte ca un umanist?

M. B.: Termenul este destul de ambiguu. Dacă se înţelege prin el o valorizare absolută a învăţămîntului secundar aşa cum era practicat în Franţa la începutul secolului, şi cum nu poate fi practicat astăzi, în ciuda tuturor eforturilor unora de a ne face s-o credem (cîţi oameni „cultivaţi“ sînt astăzi capabili în Franţa, nu spun să citească textul lui Homer, ci să-i verifice traducerea?), nu sînt umanist. Dacă, dimpotrivă, se înţelege prin umanist acela la care se găseşte o oarecare înrudire cu cîteva mari spirite de la începutul secolului al XVI-lea: Erasmus, Morus, Rabelais, nu sînt decît prea flatat că se foloseşte acest termen în ceea ce mă priveşte. Dar să continuăm atunci distanţarea ai cărei eroi au devenit ei, şi să deschidem deci din punct de vedere cultural Occidentul către ceea ce-i rămîne străin în afara lui şi chiar în interiorul propriilor sale frontiere. Umanismul „clasic“ este un pro-

Scanned with OKEN Scanner

vincialism, şi atîta vreme cît nu se depăşeşte poate fi o armă de opresiune.

Dar mai e ceva: eu aş refuza termenul de umanist, dacă s-ar vedea în el o valorizare absolută a unei noţiuni de om definită odată pentru totdeauna, în opoziţie cu ceea ce nu este omenesc. Sînt om, desigur, iubesc oamenii, dar nu iubesc numai oamenii, şi orice idee de om care nu e depăşită înspre animal sau înspre maşină, sau, mai în general, înspre abuman şi supraumân, sfîrşeşte în mod necesar într-o opresiune a omului de către el însuşi. După cum cultura franceză trebuie să-şi depăşească amneziamiopia sa, să-şi amplifice distanţările interne pentru a deveni altceva, căci e singurul mijloc pentru noi de a păstra ceea ce există interesant în ea, tot aşa cultura umană trebuie să regăsească virtuţile animale, să inventeze virtuţi mecanice. Este desigur foarte greu să fii om, noi ne dezumanizăm fără încetare, dar aceasta nu ne va ajunge niciodată. Important nu este să fii om ci ca oamenii să devină zei, şi ceea ce este minunat în toate astea e că nici pomeneală ca ei să fi devenit aşa ceva, e că în această viaţă divină nu mai există nici o diferenţă între a fi şi a deveni. Să nu se vadă în toate acestea nici o megalomanie, nici o hybris. Poţi deveni un zeu cu modestie, cu răbdare, un mic zeu între ceilalţi. Dar pentru ca oamenii să poată deveni zei, este esenţial să nu se facă din „om“ un zeu, şi mai ales nu singurul zeu. Dacă văd, dacă citesc un om frumos, o femeie frumoasă, frumos, frumoasă în orice fel vor fi fiind, el, ea îmi dau secretul unei vieţi divine, dar acest lucru e adevărat şi în legătură cu caii şi cu norii, cu oraşele, cu motoarele şi cu limbile.

Rămîne să-mi spuneţi dacă aceasta se mai poate numi umanism, sau dacă n-ar fi mai bine să făurim vreun alt termen, ca „transumanism“ (căci chiar ideea nietzscheană de supraumân nu-mi ajunge), în care aş vrea să aud jucînd cuvîntul „transhumanţă“, regăsind astfel şi reîntinerind metafora tradiţională a vieţii omeneşti văzută ca o călătorie, căreia daturile actuale îi dau noi dimensiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Între alte merite Noul Roman francez și-a arogat sarcina să denunțe *a contrario* limitele procesului critic.

O confuzie este adesea cu atît mai rău reprimată cu cît cauza sa se sustrage investigației. Neputința de care a dat dovadă în anii '50 aparatul metodologic tradițional în fața anumitor reînnoiri euristice nu are această inconștiență drept scuză. Ne amintim de drumul care-i condusese pe comentatori de la surpriza tăcută la încercarea de a șterge, pentru a agoniza într-un obscurantism aprobator și în compensațiile sale metafizice (consacrate mai ales de un premiu Renaudot).

Michel Butor, mai mult decît oricare altul, și-a dezorientat cititorii și fără îndoială că nici unul, mai mult decît el, n-ar fi trebuit să-i încurajeze. Într-adevăr, dintr-o dată s-a exprimat în opera sa o grijă metalingvistică ce confirmă, explicitează în fiecare moment modul aprehensiunii: călăuzit de grija de a crea un limbaj specific, scriitorul construiește Cartea, îi controlează neîmplinirile.

Partizan al unei concertări autonome care refuză literaturii statutul de *analogon* calchiat servil după structurile limbii, Michel Butor înțelege să constituie unități noi, noi sintagme care să permită inducerea unor raporturi originale caracterizate de norme proprii.

Elanul de autenticitate care l-a împins pe Butor spre o căutare a semnului hrănită în același timp de un efort reflexiv și creator, n-a întîrziat să trezească suspiciune și apoi neliniște. Autorul lui *Intervalle*, asimilat mai întîi lui Robbe-Grillet, Simon, sau Sarraute a făcut în scurtă

Scanned with OKEN Scanner

vreme figură de scriitor „experimental", trecut — nu știu prin ce ruptură de traiectorie — de la narațiunea de școală la voința solitară de a da cărții o nouă funcție; obnubilarea lăsa loc ostracismului, cauțiunea mai mult sau mai puțin teroristă a găștilor se revărsa asupra radicalității unei insurecții împotriva canoanelor și a retoricii clasice[1].

Ezităm astăzi să sancționăm niște categorizări atît de alienante; Ricardou discerne, cel dintîi, „subversiunea" de „contestarea" literară, Butor în persoană multiplică punerile la punct.

Strigătelor peremptorii sau „avertizate" li se substituie analizele senine și, progresiv, se revelă o continuitate de itinerar: de la primele romane la literatura „în manieră nouă", de la poezie la exegeză, Michel Butor confirmă un mesaj care, sprijinit pe un cod propriu, răspunde lucid și dinainte oricărei interpretări în termeni de contradicție.

Lucrarea de față se străduiește tocmai ca, degajînd un aparat semiologic specific și corelativele sale ideologico-estetice, să rămînă fidelă unor teme directoare: încît punerea lor la încercare să poată traduce o evoluție naturală în demersul artistului.

Acest examen va începe prin a încerca să circumscrie tendințele lecturii cerute de geniul butorian: „autorul nu-și termină (lucrarea) decît cît poate, și o lasă celorlalți pentru ca s-o continue..."[2] În continuare va fi conturat procesul creator al artistului: „prim cititor, scriitorul începe în legătură cu propria sa operă ceea ce știe să facă pentru opera altuia"[3]. Se va degaja astfel primul fundament al poeticii lui Butor, ghid al unei experiențe care din 1946[4] profilează o definire a statutului artei.

---

[1] Simon, P.H.: (citat în NRF, nr. 114, Paris, iunie 1962, p. 108) cere „simptomul unei dezordini mentale pentru a urmări aceste baliverne (ale romanelor lui Butor)..." Coindreau, M.-E. *(Un ballet des heures sur une musique des nows propres)*, „Les Nouvelles littéraires", 8 martie 1962, p. 7: „sînt noțiuni, expresii, cuvinte aruncate, s-ar crede, la întîmplare...")

[2] și [3] Butor, Michel: *Répertoire 3*, Paris, Ed. de Minuit, a.d.

[4] Cf. *Le Roman comme recherche*, „Les Cahiers du Sud", Paris, aprilie, 1946, reluat în *Repertoire 1.* (1968), p. 16 și p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

Un mare număr de concepte operatorii vor apare în acest studiu, care trimit la sisteme cunoscute și le montează la un loc: „deschidere", „discontinuitate", „puneri în abis", „structuri"; nu trebuie să ne mirăm, acesta este vocabularul suscitat de un scriitor „contemporan cu epoca sa" și care, în consecință, caută, ca și aceasta, cheile unui nou umanism.

Alegerea operelor din care se inspiră analiza nu revendică nici pe departe pretenția de a fi completă. Ea se rotește în jurul unei experiențe cu precădere necunoscute[5]: *Mobile*. Propunînd din faptul literar doar *modelul* reflexului său, *Etude pour une représentation des Etats Unis* constituie la nivel metodologic în același timp termenul *a quo* și *ad quem* al prezentului eseu. Într-adevăr, obținîndu-se instrumentele din acest moment al căutării butoriene, ne vom strădui să degajăm în ansamblul programului prelungirile și necesitatea inerente acestei tentative. N-am ezitat să insistăm într-un fel diferit asupra rolului jucat de *Intervalle*, *Où*, *Le génie du lieu* și asupra principalelor romane.

Intenția noastră constă în a marca o unitate de preocupare, adică o „axiomatică", fără a rămîne tributar unei progresiuni genetice sau cronologice, care în anarhia, desigur fecundă, a creativității, ar impune principiului nostru de cercetare o distanță mai mare.

A vorbi de umanism în legătură cu Butor nu înseamnă deci a încerca să-l „recuperăm" odată în plus pe acesta din urmă sub acoperămîntul cine știe cărui văl ideologic, ci să traducem acest freamăt, această mișcare pentru auzul lumii care determină gestul *scriptural*.

Reluîndu-l pe Michel Leiris, autorul lui *Répertoire* afirmă „trebuie să schimbăm viața"; M. Butor se complace în a integra producția sa în epoca ce o condiționează; voința pe care o exprimă de a-și extrage „intimările obiective" dintr-un context al actualității, pentru a relua expresia lui G. Durand, obligă la explorarea acestui fundal în raport cu care creatorul se situează. „Romanul nu e decît un mijloc de a te ține drept", și fiecare moment al

[5] Cf. infra.

Scanned with OKEN Scanner

experienţei literare nu e decît o etapă a prospecţiunii noastre cognitive în lume.

Reificare, facticitate, echivocitate, acestea sînt determinările cu care a fost taxată atît opera lui Butor cît şi epistemologia secolului. Stîrnit de o mutaţie de univers fără îndoială încă în gestaţie, proiectul unui „roman înţeles drept căutare" actualizează o prospecţiune căreia vechea noţiune de umanism îi restituie poate ecoul cel mai vibrant. Încăpăţînîndu-se, ca şi Montaigne, să nu alunece în vîrtejul de cunoştinţe, de reflecţii şi de false zguduiri, Michel Butor se înscrie deliberat într-o tradiţie de de-construcţie. Gata de anatemă pentru a reabilita mai bine, artistul înlătură reziduurile şi organizează. La ceasul în care facultăţile noastre de reprezentare, depăşite de ştiinţă, recurg la formulări care le contrazic în mai multe locuri, era important să surprindem trama unui proiect preocupat nu numai să descrie dezagregarea faptului uman ci şi să-şi asume noi definiri.

Să nu se vadă în liniile care urmează nici o intenţie de a dezbate exhaustiv o problemă metafizică[6], să nu se caute în ele nici o reacţie sau o acoperire ţintind să reînvie într-o ultimă zvîcnire avatarurile unei tradiţii defuncte sau paseiste.

Faţă de tragedia „unei conştiinţe nefericite" şovăind între scriitor şi lume, stupefacţia semnului aduce o dimensiune nouă. Sfîşiat de această oscilaţie care separă integrarea discursivă şi eşecul instanţei subiective, împărţit între euforia referenţială şi răul literal, Butor invită printr-un acelaşi gest la a da seamă şi la a valida. El constrînge exegetul să mărturisească o datorie sub ameninţarea relei voinţe.

De o curiozitate neliniştită, criticul se întreabă ca unchiul Pierre în murmurul său final: „Cine vorbeşte?"[7]

---

[6] Cititorul interesat de acest aspect al chestiunii se va putea raporta la studiul pe care l-am publicat altădată: *Humanisme et authenticité*, Paris, *La Revue de Synthèse*, iulie, 1970.

[7] Butor, Michel: *Degrés*, Paris, NRF, 1968, p. 389.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 1

SEARA CU MONSIEUR TESTE

Scanned with OKEN Scanner

Odă pentru o lectură obligată

Arta e o mască ce oferă mai puţin decît promite: emergenţă vagă dintre verigile limbajului, viaţa izvorăşte ca un compromis indispensabil în timp ce se disimulează această raţiune de a fi: imaginea de sine, idealul inaccesibil al unei autonomii perfecte.

Univers de forme străpungînd realul, lucrul estetic trădează o atracţie sălbatică, aproape constantă în istorie, cea pe care lumea o exercită asupra omului; evacuată în voia secolelor în simplicitatea sistemelor, în haloul misterelor, realitatea aţîţă neliniştea, provoacă ameţeala, dar o ameţeală în care fiinţa, Narcis etern, se priveşte şi se scufundă, chiar pentru a-şi celebra nunta.

Această fascinaţie nu e în fond decît iluzie, decît imagine în perpetuă metamorfoză în faţa somaţiei duratei, giruetă apropriindu-şi noi dimensiuni, reînnoind fără încetare intermediarii între natură şi uman.

Şi iată că astăzi în această fază inedită de desfăşurare, drama se instaurează: lumea, odată expedient al complicităţii, adică al complezenţei, antropocentrică, se deflorează . . .

Farmecul e destrămat: aşezat în faţa unei situaţii încă modificate, confruntat cu aceste *media* care germinează ca nişte contingenţe pentru a-i orienta acţiunea, contemporanul caută un alt dialog.

Iar arta, indiciu suprem, se hrăneşte din aceste confruntări între individ şi mediu, între creier şi maşină.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel se profilează anumite tendinţe estetice, provocate de concepte[1] în gestaţie în sînul disciplinelor moderne.

Produs al unei epistemologii sau al unei sociologii noi, revoluţia artistică a contemporaneităţii prezintă implicaţii atît de diversificate sau de paradoxale încît se destramă adesea în faţa contactului cu ele.

Cu toate acestea, o estetică originală a văzut lumina zilei, constituită din convingerea de a face apel la toate colaborările; creaţiile înţeleg să-şi lărgească sistemele de interpretare cîteodată cu preţul unei abstracţiuni şi al unui ezoterism care recuză dinainte participarea universală.

Contradicţie esenţială care inaugurează „epoca bănuielii". În literatură mai ales, neînţelegerea a devenit regină: după anii '60, „şcoala privirii", pe care unii o cred rezervată iniţiaţilor, n-a încetat, prin audienţa, decepţiile sale deliberate sau pseudo-scandalurile sale, să impună o repunere în chestiune a actului de a citi. O nouă manieră de a înţelege şi de a scrie s-a instaurat, dînd seamă de abolirea „privilegiilor" secolului.

* * *

Această modalitate a citirii şi a scrierii va fi abordată în primul rînd.

Opera lui Michel Butor furnizează în această privinţă ilustrarea însăşi a unei „revizuiri a Literelor", îşi asumă dezvăluirea unei vacuităţi. Modelului lacanian al castrării, trilogiei barthiene (a limbajului, a subiectului şi a absenţei), ea face să le corespundă un spaţiu ficţional care mimează golul între obiect şi semnul său.

Atari parametri antrenează consecinţe a căror geneză este uşor conturabilă la nivelul mijloacelor de creaţie şi de apercepţie.

* * *

Examenul demersului butorian trece tocmai printr-o definire preliminară a modalităţilor cunoaşterii — lectura

[1] De exemplu noţiunile de „involvement", de „put on", aduse la nivelul ciberneticii, se regăsesc în artă (participarea, deschiderea.)

Scanned with OKEN Scanner

și scriitura. Ca lector, am vrea să ne întrebăm mai întîi care este aportul lui Butor la căile apercepției, și înainte de aceasta, urmînd astfel tocmai itinerariul sugerat de scriitor, care este sensul atitudinii critice, mai cu seamă astăzi.

* * *

Discursul butorian își găsește originea într-un parcurs semiologic. Am vrea ca intenția noastră, în în-cercuirea pe care și-o propune, să traseze un traiect fundamental.

Illustrations 1 ne va furniza pre-textul: prima parte se deschide asupra unei alegorii, *Conversation,* în care personajele unui tablou se animă și dialoghează cu contemplatorul lor; schimbul de cuvinte sfîrșește în paradox căci intercomprehensiunea există însă e contrazisă de praxis: mai exact, mișcarea discursivă este înțeleasă de destinatari dar rămîne fără efect asupra comportării acestora.

Această contradicție între aspectul „semantic" și cel „pragmatic" al comunicării poate fi considerată ca o metaforă a lecturii: mecanismele decodării sînt într-adevăr încarnate în ea în același timp cu zădărnicia și obnubilarea inerente oricărei interpretări. Acțiunea cititorului, facultatea sa de înțelegere sînt puse aici în cauză.

Dimpotrivă, *Passage de Milan* pretinde un proces al întrebărilor despre care Jean Ricardou va spune că acesta convoacă tematicile „ca un catalog funcțional"[2].

Ideea absolut centrală a *repertoriului* evocă o absență de determinări care i-ar lăsa cititorului un important liber arbitru.

Drumul gnoseologic al unui spectator docil pare deci să fie confruntat în opera butoriană cu o șovăială care îl conduce de la pasivitate la omnipotență. Să oprim pentru moment această traiectorie la satisfacerea primă a unui distinguo axiologic care ar putea constitui termenul prezentei analize: emancipării textuale din ce în ce mai deliberate, chiar teroriste, care prezidează arhitectonica

[2] Ricardou, Jean: *Le Nouveau Roman,* Paris, Seuil, 1973, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

din *Illustrations*[3] este ușor să i se opună apelul la cititor suscitat de *Votre Faust*.

Cu toate acestea validitatea unei împărțiri atît de radicale se estompează chiar în fața principiului pe care Butor se bazează în programul său teoretic: *duplicitatea* sau mai exact *deschiderea-închidere*.

Lectura ar fi condamnată să fie în același timp totul și nimic, stăpînă și sclavă, cauză și derivativ.

Cartea ideală „mobilă, polifonică"[4] s-ar asimila la acel ordinator despre care Butor va spune[5] că ar permite „să se navigheze în imense teritorii poetice, nu numai să fie citite ci să fie transformate pe măsura înaintării lecturii, pentru noi sau pentru alți cititori". Totuși, potențial, cartea acoperă funcția inversă: închiderea, deținerea mesajului tiranic[6]. Considerăm că această dihotomie este pur arbitrară și că ea se destramă în exercițiul propriei sale desfășurări. Butor însuși o afirmă, dealtfel: „Orice cititor nu numai că, plecînd de la semnele propuse, constituie o reprezentare, ci întreprinde rescrierea a ceea ce citește"[7].

Pe acest cititor-scriptor Butor îl numește în opera sa sub formă

— de implicare activă sau opțiune în sînul citatelor, parodiilor, juxtapunerilor, ideogramelor *(Illustrations, Où)*

— de participare: variațiile contrapunctice din *6.810.000 de litres d'eau par seconde*

— de control: alegerea diviziunilor în *Votre Faust* și hotărîrea prin vot.

---

[3] Cf. analiza noastră în *Cahiers du Théâtre-Poème* și montajul teatral pe care l-am realizat în ianuarie 1973 la Bruxelles în prezența lui Michel Butor.

[4] *Répertoire II*, Minuit, 1964, p. 242.

[5] Comentînd publicarea lui *Une chanson pour Don Juan* a cărui versiune originală a apărut în revista *Degrés*, cf. *Degrés*, ed. André Helbo, L'oeuvre ouverte, Bruxelles, 1973, nr. 1. Același număr cuprinde un studiu sistematic al modalităților deschiderii la Butor.

[6] Butor, Michel, *La critique et l'invention*, *Répertoire 3*, Paris, Minuit, p. 9 *(Critique)*, cf. de asemenea în această privință studiul lui A.-M. Tamuly: *Un déterminisme de comédie*, Australian Journal of French Studies, Vol. 9, nr. 1, 1972, Melbourne, p. 86.

[7] *Répertoire II*, Minuit, p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Butor împacă astfel cele două grade de deschidere definite de Eco şi Stevenson, el se menţine într-o continuitate culturală. Concentrarea despre care oferă mărturii constante planurile sale de lucru[8] nu lasă să planeze nici o îndoială asupra acestor *a priori* umaniste ale demersului butorian: nici o clipă autorul nu predică ruptura, el se reclamă, dimpotrivă, de la o reutilizare a trecutului: „ne jucăm cu 1957"[9].

O referinţă la trecut este actualizată în utilizarea culturii: *Description de San Marco*, de exemplu, acceptă superioritatea epistemologică a scriitorului, utilizează chiar această preeminenţă pentru a marca o *distanţare* clasică. Acest tip de distanţă asumat de scriitor explică atitudinea publicului său.

Dramaturgii cu perucă ai epocii clasice, scriitorii romantici chiar, impuneau spectatorilor o relaţie alienantă. Mulţimea găsea într-o decădere consimţită confirmarea acestei ignoranţe savante care îi erija în minoritate privilegiată; omul de litere răspundea imaginii aşteptate, cea a unei entităţi atotputernice refugiate cînd în scandal, cînd în securitate.

La Michel Butor relaţia se situează într-o ancorare sociologică asemănătoare: efortul postulat în opere denunţă adesea limitele intelectuale ale acelora cărora li se adresează; se instaurează din acel moment superioritatea artistului impunînd o adeziune închipuită (snobismul) sau o ostilitate orgolioasă.

Clivajul axiologic sfîrşeşte în divorţul circumscris de Barthes în *Le degré zéro de l'écriture*. Întîlnirea a două categorii conflictuale la nivel social se opune pluralizării de acces postulate pe plan semiologic.

* * *

Dubla mişcare, care privilegiază funcţiile „metalingvistică" (discursul autotelic) şi „fatică" (semnificaţia mesajului)[10] antrenează consecinţe estetice sau comandă o po-

---

[8] Se va putea găsi un repertoriu într-o ediţie cu tiraj limitat a tovarăşilor din Lure: *Dossier Butor*, de Magermans şi Baudin.

[9] Peverelli, *Répertoire 1*, 1957—1960, Fata Morgana, Paris, 1972.

[10] Cf. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit.

ziţie faţă de om, de instanţa subiectivă, de real, de referent.

Într-adevăr, opera lui Michel Butor se înfăţişează mai mult decît oricare alta ca problemă.

Tentativă solipsistă de terorism verbal, efort de restituire analogică a lumii, munca pretinde o perversiune a lecturii.

Pentru a contura perimetrul paradoxal, să ne străduim să-i măsurăm îndepărtarea faţă de un arhetip de interpretare.

a) Ce aduce Cartea fiinţei disponibile care se aventurează pentru întîia dată, după expresia lui Bachelard, „într-o prospecţiune în galeria cuvintelor"?

Contactul primordial depinde, am spune, de existenţă: făcută din fascinaţie tot atît cît şi din sălbatică efracţiune, întîlnirea se realizează la nivelul confruntării.

În mod subconştient aprehensiunea revendică (cf. Dewey), îşi apropriază, caută să regăsească în continuum-ul diegetic normele umane sau individuale.

Ameţit de oscilaţia care îl duce cînd spre înaintare cînd spre recurenţă (memoria), destinatarul ajunge să reducă temporalitatea pentru a nu-i mai considera decît forma pură: cea a unei simultaneităţi sau a unei instantaneităţi.

Mirajul e efemer şi în curînd se instalează neînţelegerea: decodarea traversează sisteme de aşteptare contradictorii[11]. Cartea nu este numai obiect ci şi subiect, trambulină pentru o anchetă în acelaşi timp activă şi pasivă, mediată şi imediată, prag al unei investigări care îşi duce în mod necesar autorul la impas[12].

Atunci lucrul se erijează în problemă: după referinţa la lumea intimă se stabileşte relaţia cu referentul exterior („realul" deformat fiindcă e străpuns, restituit sau mijlocit).

Zădărnicia acestei noi competiţii se revelă rapid: formele în organizarea lor exercită o incidenţă asupra universului, deformează imaginea lumii; cititorul rectifică viaţa după tiparul estetic atunci cînd de fapt căuta în

---

[11] Cf. „ireductibilitatea" lui Stevenson.

[12] Cf. distincţia deja formulată de Jaspers între „explicare şi înţelegere".

Scanned with OKEN Scanner

„realia" tocmai criteriul de nezdruncinat al unei breșe în logos[13].

Surprindere semiotică suscitată prin dezgolirea sensului, prin metamorfoza neîncetată a semnificatului în semnificant... Acest continuu proces al întrebărilor pare a fi modalitatea ultimă a actului lecturii așa cum, în diversificările sale, sensul comun îi circumscrie canonul.

b) La Michel Butor, interpretarea nu se dezvoltă ca o curbă armonioasă de la adeziune la decepție, pentru a se revărsa în neliniște. O concomitență subtilă topește acordul și refuzul, „critica și invenția".

Indeterminarea savant concertată interzice o simpatie primordială, forțează apelul la facultatea imaginației.

Refuzînd acelui „work in progress" statutul de obiect constituit, sortit cimitirului artei, autorul lui *Répertoire 3* înțelege să înscrie în text prelungiri, indici de „metacreație". Este dealtminteri semnificativ că „torsiunile" rabelaisiene l-au fascinat întotdeauna pe Butor[14] tot atît cît „parodiile"[15]. La polul opus al desfășurării lineare pe care o legitimează tradiția metafizică occidentală, lectura butoriană se țese în *globalitate*.

În afara oricărui model structuralist, această tendință la apercepția simultană, la „critica inventivă", încoronează identificarea proiectului literar și a celui pictural.

Mai exact, demersul scriitorului își asumă prin aceasta finalitatea sa *iconică*[16]. Într-adevăr cele două gesturi își asumă omologia în reprezentarea unei juxtapuneri.

Ut pictura poesis... Niciodată expresia nu cîștigă mai multă pertinență la un scriitor dornic să-și asocieze puterile celor ale estetului; „cînd lucrez cu Herold (...), îmi e foarte ușor să fac partea care-mi revine (...). Totuși fiecare din noi îl înrîurește profund pe colaboratorul său,

---

[13] Cf. căutarea unei conștiințe „thetice" despre care vorbește Sartre.

[14] Butor și Hollier, *Rabelais ou c'était pour rire*, Paris, Larousse, 1972, p. 92.

[15] sau citatele; această scriitură de grad secund antrenează alternanță, discontinuitate și favorizează lectura totală.

[16] În sensul în care folosim termenul în traducerea noastră a studiului lui Thomas Sebeok: *6 espèces de signes*, cfr. *Degrés*, Bruxelles, ed. A. Helbo, aprilie 1974.

Scanned with OKEN Scanner

iar eu nu scriu același lucru cînd sînt cu cutare pictor sau cu cutare altul“[17].

Astfel Butor denunță fără ocolișuri alternanța, discontinuitatea care susține tipul de aprehensiune cerut de opera sa. Nu e desigur o întîmplare dacă acest model de cunoaștere a inspirat metodele structuraliste și reflectă o inspirație solicitată de literatura franceză și anglo-saxonă de la 1945 încoace, cel puțin[18].

---

[17] Cf. expoziția *Michel Butor et ses peintres*, pe care am organizat-o la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles în mai 1973 și care regrupa cea mai mare parte a pictorilor colaboratori ai lui Butor: Peverelli, Staritsky, Herold, J. L. Parant, Dufour, Alechinsky, Dotremont, Masson, Vasarely, Masurovsky, Bryen, Kolar, Matta, Francken, Petlin, Saby, Vieira da Silva, Zanart...

[18] *L'Arc*, nr. 39.

Scanned with OKEN Scanner

Creatorul în căutarea „cărţii"

Echivocul, deschiderea, insinuate în fenomenul lecturii își găsesc corespondentul la Butor creatorul.

Să comparăm, după formula lui Umberto Eco programele „explicit și implicit"[1]:

Cartea și informaţia

După exemplul lui Mallarmé și Sartre, autorul lui *Critique et invention* a început prin a-și îndrepta atenţia asupra chestiunii rezumate în acești termeni: „Ce este literatura?" Această explorare, începută încă din 1946[2], l-a împins în mod necesar pe autorul *Repertoriilor* să se întrebe asupra naturii fenomenului narativ, adică să-și generalizeze demersul pînă la a pune în cauză conceptul de *continuum* estetic.

Astfel scriitorul avea să descopere o analogie în ce privea conţinutul între „limbajul cotidian" și limbajul literar: acestea sînt „povestirile"[3], constata Butor, adică informaţiile care determină conștiința pe care o ai despre lume, care incită creaţia; din acel moment scriitura, luîndu-și materia din „noutăţile" relative la „realitatea banală" s-ar defini ca o muncă sau ca o distribuţie a informaţiilor; la fel, lectura ar pune în relaţie universul pe

---

[1] Cf. Eco, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, s.d. (1965).

[2] În *Le roman comme recherche* apărut în *Les Cahiers du Sud*, Paris, aprilie 1946; reluat în *Esprit*, Paris, iulie-august 1958, și în *Répertoire 1*, Ed. de Minuit, s.d. (1960), p. 7 la 19.

[3] *Répertoire 2*, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

care îl evocă și mediul ce ne înconjoară pentru a adapta, *„a explora, și a denunța"*, în fine, realul[4].

În alți termeni, atît în temele din care-și trage substanța cît și interpretarea pe care o suscită, cartea ar fi în raport cu *descripția*.

Începînd cu această legătură între lume și literatură, scriitorul stabilește următoarea distincție[5]: pe de o parte, el delimitează *„textul de informare"*, aderent vieții, *„pură prezentare de povestiri verificabile"* într-o ordine indeterminată, lăsînd interpretării întreaga sa libertate; și, pe de altă parte, definește *„textul estetic"* care repartizează discursul, care îl orientează și, în consecință, îl întunecă. O atare clasificare revela criteriul de compoziție ales de romancier: „stilul", adică punerea în operă, e cel care are misiunea de a circumscrie specificitatea literară.

După ce preciza funcția artei, Butor îi contura principiul, principiu care trimitea la o nouă incertitudine căci el introducea o noțiune de caracterizat: îmbinarea volumului. Această ultimă perspectivă făcea analiza să se bifurce: solicitată de intenția inițială de a situa limbajul în raport cu realul, cercetarea devenea studiu al tehnicilor și al proprietăților materiale ale „cărții" concepută *„ca obiect"*.

Această experiență, călăuzită de grija de a surprinde fenomenul creator, se deschidea deci spre definirea unei „fizici" literare, conștiința unei relații între universul e-xistențial și ansamblul formal apărînd ca diagonala acestei descoperiri. Dat fiind că această referință mediană făcuse să devieze schema demersului adoptat de Butor, el trebuia să încerce s-o clarifice în programul său.

Ca să spunem așa, două caractere par să precizeze raportul între carte și lume; ele nu revelă deloc originalitatea proprie poeticii lui Butor, însă permit situarea faptului estetic. Vom reține *„realismul fenomenologic"*[6] și abstracția.

---

[4] *Répertoire 1*, p. 9.

[5] M. Butor, *Pourquoi et comment lisez-vous?*, *Cercle ouvert*, Paris, 9 octombrie 1965.

[6] Cf. M. Butor, *Le roman comme recherche*, *Répertoire 1*, op. cit., p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca ne dă lumea, dar ne dă o lume „*falsă*", un „*laborator al povestirii*"; „*romanul este locul prin excelenţă în care se poate studia cum ne apare sau poate să ne apară realitatea*". *Continuum*-ul estetic nu propune deci niciodată o reprezentare-tip, completă şi definitivă a vieţii; dimpotrivă, el furnizează un anumit număr de indici autorizînd o evocare a realului care lasă un loc însemnat libertăţii de lectură.

Realismul fenomenologic presupune deci o dublă mişcare: integrarea povestirii cotidiene în ansamblul verbal şi luarea de distanţă faţă de informaţie; universul desemnat de literatură nu trimite la lumea existentă ci „semnifică" mai degrabă o realitate percepută (adică restituită şi lacunară).

Opera creatoare traduce dealtfel această ambivalenţă, stînd astfel mărturie despre adecvarea dintre ideal şi realizarea sa:

În *La Modification* personajul se confruntă cu daturile imediate (în interiorul şi în exteriorul vagonului în care se găseşte) care îi servesc drept jaloane în vederea unei reprezentări universale (a unei Rome păgîne şi creştine, de exemplu). Delmont descoperă, subjacentă, o realitate secundă de ordin mitic, oniric sau simbolic (iar cititorul procedează la aceeaşi operaţie mentală).

În *L'Emploi du temps*, Revel face şi el o încercare de reconstrucţie. Tentativa sa este eşalonată cronologic şi spaţial; „contemplatorul" se vede obligat să procedeze la acelaşi efort ca şi „eroul-narator" pentru a organiza un spaţiu global printre iţele limbajului. Într-adevăr, drumului tînărului exilat francez în oraşul Bleston, îi corespunde ameţeala suscitată de o arhitectură literară care forţează spectatorul să tatoneze înlăuntrul reururilor tematice sau metaforice[7], în timp ce o anume încîlceală a naraţiunii prospective şi retrospective subliniază şi mai mult impresia labirintică.

---

[7] Să citǎm drept exemplu de recurenţe tematice repetarea muştei, a broaştelor ţestoase. Reiterarea metaforelor se marchează în „apa privirii, mîinile vîntului, zdrenţele cerului" etc...

Scanned with OKEN Scanner

Degrés împinge experienţa la limită, încercînd să circumscrie sub lumina unor contexte multiple[8] o realitate delimitată în timp şi în spaţiu (căci este vorba de o lecţie de istorie predată în 12 octombrie 1954).

Naratorul dedublîndu-se[9], efortul de sinteză îi este impus lui Pierre, cititorul căruia lucrarea îi este adresată. Contemplatorul în general va avea, în consecinţă, o sarcină analogă: aceea de a-şi reprezenta un spaţiu pe care i-l vor fi sugerat, fragmentar, percepţiile slabe a două fiinţe omeneşti. Compoziţia cărţii va trebui să fie exploatată la maximum pentru a îngădui verificările necesare reorganizării pe care am semnalat-o.

Mobile încoronează evoluţia: realul ne ajunge pe canalul punctelor de vedere, al profilurilor; departe de a fi reunificate de privirea unui individ, obiectele, oamenii şi locurile sînt aşezate *in proprium*, independent de o lume închisă.

Astfel personajele sînt evocate din frînturi. Doar elementele vizibile sînt descrise (cum ar fi maşinile) într-o manieră abreviată după cum observatorul este mai mult sau mai puţin obişnuit (v. enumerarea trunchiată a rezervaţiilor de indieni) sau după cum se deplasează mai mult sau mai puţin repede.

Pe plan estetic, cartea este compusă după dispozitivul alfabetic; curbura implicată în această ordine subliniază că opera nu e concepută ca o prelevare operată asupra unui univers permanent şi preexistent, ci constituie un tot tributar propriei sale legi. În plus, textura din *Etude pour une représentation des Etats-Unie* este discontinuă, făcută din serii multiple. Contemplatorul se va găsi deci

---

[8] Săptămîna, lunile care înconjoară ziua de 12 octombrie 1954, anul şi apoi cei doi ani anteriori, vor fi evocate înainte de a se reveni la punctul de plecare pentru a termina apoi printr-o anticipare.

[9] Există un narator, Vernier, care redactează cu mîna sa sau îi dictează nepotului său, expresia gîndirii sale; moartea eroului-scriitor va sublinia falimentul experienţei sale şi un alt narator, Jouret, va fi cel ce va simboliza acest eşec, fără a continua totuşi întreprinderea predecesorului său, fără a avea deci o personalitate autonomă.

Scanned with OKEN Scanner

confruntat cu un *continuum* estetic care este imaginea însăși a unei percepții a vieții.

Din acest moment, „realismul fenomenologic" se întrupează în modalități variabile. El rezidă întîi în tema ilustrată de un erou; apare apoi în organizarea cărții în clipa în care experiența „personajului-narator" și cea a cititorului coincid; se degajă în fine doar din distribuția imprimată operei atunci cînd protagonistul devine el însuși spectator.

Faza ultimă, dispariția eroului, conjugată cu tehnica „punctelor de vedere", va lăsa doar contemplatorului sarcina de a-și imagina lucrurile. Exprimarea fenomenului va fi profitat deci de conținutul literar înainte de a se imprima în organizarea formală.

Simbol al uneia și aceleiași scheme de reflecție, „creația" aderă la teorie; totuși definiția limbajului suferă schimbări. Concepute la început ca expediente care permit să se formuleze ipoteze în legătură cu apercepția avută despre lume, raporturile între semne cîștigă curînd o natură specifică. Veritabile evenimente estetice, componentele literare reflectă prin organizarea lor un discurs asupra lucrurilor, mai bine zis ar putea exercita o incidență asupra viziunii realului.

Cartea poate deci să deformeze universul în aceeași măsură în care îl reproduce: alte tendințe, cum ar fi abstracția, trebuie să se concilieze cu realismul.

Abstracția

În discuția sa cu Léonce Peillard (*Biblio*, Paris, 1963, p. 6), Butor insistă asupra naturii „*matematice, abstracte*" a activității sale. El înțelege să desemneze astfel, după cum precizează în *Réponses à Tel Quel*, un anumit recul menținut față de povestirea cotidiană; invenția literară ar suscita o selecție a informațiilor și le-ar asambla astfel încît să le modifice semnificația.

Mai mult, va spune scriitorul, arta are conștiință de sine; așa încît opoziția dintre critică și creație în două genuri diferite nu pare a fi deloc acceptabilă; fiecare volum, va proclama autorul în *La Critique et l'invention*, are

Scanned with OKEN Scanner

drept funcţie primordială să se desemneze prin „refracţii multiple"; la limită orice operă îşi conţine propriul comentariu şi se integrează într-o tradiţie culturală pe care o reflectă implicit. Criteriul abstragerii prezintă deci o dublă conotaţie care acoperă autonomia formală şi reflexivitatea literară.

Prima accepţiune pare întruchipată în esenţă de *Mobile*, carte bazată pe jocul de mase grafice şi pe recursul la enumerare, lucrare care accentuează în consecinţă libertatea de relaţie între semne în loc să trimită exclusiv la realitate.

Deşi subordonate curgerii narative, romanele permit *continuum*-ului estetic să se afirme: inserţia citatelor (mai ales în *La Modification, Degrés,* şi *Portrait de l'artiste en jeune singe)* produce o fărîmiţare a discursului care multiplică „funcţionările" posibile ale operei. În afară de aceasta, reducţia componentelor (de la capitol la paragraf, sau la frază), adăugată tehnicii de trecere a planurilor, deviază atenţia de la „semnificaţi".

Punînd accentul pe caracterul semnificant al producţiei sale, artistul vrea să-i marcheze specificitatea; imaginea curburii atestă şi mai bine fenomenul, orientînd mai mult noţiunea spre reflexivitate:
o ordine ciclică, un dispozitiv alfabetic, determină compoziţia din *Mobile*. În fiecare roman se prezintă o limită care trimite la un fel de reiterare: Delmont îşi recuperează experienţa pe planul scriiturii; Revel distruge Blestonul, părăsindu-l şi cîştigă statutul de scriitor, realitatea ultimă este deci estetică; în *Degrés,* în fine, moartea naratorului este pretextul unei reînceperi a descrierii de către un al doilea autor. Spaţiul estetic pretinde deci să-şi fie suficient sieşi.

Această desemnare autotelică poate fi şi mai explicită: conştiinţa critică a artistului se afirmă atunci în mod net.

Este ceea ce indică declaraţia finală a lui Delmont în *La Modification,* declaraţie denunţînd retrospectiv extensiunea estetică a întregii aventuri care a fost trăită. Nota liminară din *Portrait de l'artiste en jeune singe* nu are altă funcţie: semnalînd dintr-odată că îşi va „con-

Scanned with OKEN Scanner

strui visele" mai degrabă decît a şi le aminti, naratorul îşi situează deliberat scriitura între fantasma rememorată şi imaginaţia literară.

L'Emploi du temps se prezintă sub forma unui jurnal: conştiinţa creaţiei literare este subliniată aici prin sistemul narativ, căci actul de a scrie va deveni el însuşi obiect de descriere începînd cu a doua parte a romanului.

Mai mult, această lucrare cuprinde un anumit număr de „refracţii", pentru a relua expresia autorului; astfel oglinda intrigii este constituită de o carte la care personajele fac aluzie, *Le meurtre de Bleston*[10].

Apăsînd pe această utilizare a „punerilor în abis", *Degrés* face din scriitură tema centrală a lucrării; progresiunea „intrigii" consistă în a augmenta distanţa între momentul în care eroul procedează la relatare şi cel în care se desfăşoară evenimentul pe care îl relatează.

Distanţa ar putea creşte indefinit iar contextele s-ar putea multiplica şi mai mult dacă conştiinţa brutală a unui eşec n-ar distruge voinţa de a continua experienţa. Eşuarea acestei întreprinderi se traduce printr-o identificare între naraţiune şi povestire: Vernier se încearcă într-un efort de scriitură pentru a restitui un fapt anterior, dar chiar acest act literar va fi înfăţişat şi va primi cu acest titlu, valoarea unui eveniment.

În ultimă instanţă, *Degrés* marchează paradoxul inerent artei, constrînsă să se nege pentru a-şi afirma specificitatea.

Dornic să depăşească impasul în care vede tehnicile narative, Michel Butor propune în *Mobile* un sistem de repartizare serială a cărui imagine simbolică, în termenii scriitorului, este semnificată de „quilt".

Astfel, de-a lungul producţiei se imprimă grija de a sublinia în mod expres un principiu director; abstracţia se afirmă deci ca o cunoaştere reflexivă impusă creaţiei, cunoaştere care întruchipează fuziunea între „critică şi invenţie".

---

[10] Într-adevăr, acest roman poliţist este replica asasinatului pe care trebuie să-l perpetreze Revel: anihilarea oraşului englez de către tînărul francez îi va procura acestuia o eliberare, permiţîndu-i o depăşire de sine în artă.

Scanned with OKEN Scanner

Oscilînd între o concepţie „simbolică“[11] şi semnificantă a limbajului, poetica lui Butor sfîrşeşte în paradox: într-adevăr, pe de o parte îmbinarea cărţii are drept funcţie să reprezinte viziunea despre lume; pe de alta, această organizare, constituind criteriul specificităţii estetice, nu poate reflecta exclusiv realitatea.

Pentru a resorbi contradicţia se cuvine să precizăm întîi această noţiune de îmbinare, revelată drept fundament al programului pe care scriitorul şi l-a fixat.

Fizica cărţii

Trăsăturile esenţiale care caracterizează aici construcţia literară consistă într-o formă provizorie, dizarmonică şi mobilă — aici e corolarul „realismului fenomenologic“ — şi într-o structură deschisă întrucît e abstractă.

1. — *O formă provizorie, disarmonică şi mobilă.*

Se relevă în culegerile *Répertoire* legături sintagmatice (adică înlănţuiri de funcţii în continuitatea cărţii)[12]. Aceste relaţii pot fi taxate drept tranzitorii: datorită modificărilor introduse de informaţia pe care ne-o dă lumea, stilul se reînnoieşte fără încetare; fiecare apariţie a unei „povestiri“ suplimentare, în sensul butorian al termenului, antrenează o dezordine a parametrilor vechi şi o „reajustare“ a discursului. Echilibru precar între nedeterminarea care decurge din îmbogăţirea produsă de real, şi determinarea unităţilor, opera de artă este făcută din rupturi reînnoite şi sparge în acest fel armonia unei ierarhii. Urmează de aici că acel *continuum* literar este imaginea unei mutaţii pentru că înglobează fără încetare elemente într-un montaj „funcţional“. O mişcare neîncetată este deci aceea care va însufleţi opera estetică.

---

[11] M. Butor, *Répertoire 1*, op. cit., p. 10. Termenul e utilizat de autor pentru a indica o reflectare a temei în formă, *„anumite părţi (ale cărţii) jucînd, în raport cu ansamblul, acelaşi rol pe care îl joacă acesta în raport cu realitatea“.*

[12] Ele privesc funcţionarea cuvintelor, a capitolelor, a unităţilor gramaticale şi tipografice, a sunetelor, a straturilor temporale, a locurilor, a raporturilor între obiecte, relaţia între personaj şi obiect.

Scanned with OKEN Scanner

2. — *Structura deschisă.*

Repartizarea stilistică admite un anume hazard; mai exact ea demonstrează existența unei neîmpliniri care autorizează inserția cititorului în orice moment și permite o multiplicitate de puncte de vedere. Orice carte evocă nu „*cercul închis*" ci „*spirala care ne invită s-o urmăm*".

Această „deschidere" provine din abstracția înțeleasă ca subliniind aspectul critic al creației. Într-adevăr, în măsura în care scriitorul își știe opera incompletă, se va transforma el însuși în primul comentator al lucrului său, furnizînd astfel o primă posibilitate de lectură amestecată explicit cu invenția.

Configurarea operei de artă, așa cum este desenată ea, pare consecutivă definiției limbajului estetic, propusă de Butor; organizarea cărții nu poate risipi echivocul care marchează referințele reciproce între scriitură și lume.

Arta lui Butor trebuie gîndită în termeni de ambiguitate: discontinuitatea relativă a romanelor făcuse deja să se presimtă această duplicitate; *Mobile* procedează dintr-un același principiu pentru că seria, nodul organizator al *Studiului pentru o reprezentare a Statelor Unite*, refuză centralizarea ,rezolvările sau concluziile, dar păstrează echilibrurile parțiale și integrează unități noi.

Astfel Michel Butor încearcă, la început, să circumscrie limitele date actului său de elaborare, iar artistul urmează astfel căile trasate de tradiția simbolistă. Totuși el ajunge la o soluție care denotă nuanțele și care-l separă de predecesorii săi.

O intreprindere mallarméană?

În ultimă instanță, proiectul lui Michel Butor se sprijină pe o încercare de definire a cărții.

Demersul acesta amintește adeseori experiența lui Stéphane Mallarmé; analogia ar putea fi aprofundată, căci autorul lui *La littérature, l'oreille et l'oeil* reclamă o înrudire între tehnicile verbului și cele ale sunetului: „*Mallarmé considera că venise vremea ca literatura să-și ia*

Scanned with OKEN Scanner

înapoi de la muzică avutul său; el este strămoșul cercetărilor noastre".

Dacă ne gîndim bine, programul pe care l-am descris legitimează comparația cu muzica, întrucît caracterele acestora sînt aproape identice:

a) Natura provizorie: „*Eu declar că muzica este o artă realistă, că ea ne învață* (...) *ceva despre lume*". Ca și literatura, limbajul partiturii adaptează viața și se sprijină pe niște forme al căror aspect definitiv nu apare deloc.

b) Dizarmonia: raporturile muzicale, constată Butor, sînt continuu repuse în discuție. El formulase un principiu foarte apropiat în legătură cu valorile inerente construcției romanești.

c) Deschiderea, în fine, se remarcă de asemeni: de exemplu la Boulez nedesăvîrșirea conduce la ininteligibilitatea parțială; decurge din acest fenomen o libertate crescută a interpretării.

La limită, situația cărții față de formele muzicale ar putea să aibă o incidență asupra raporturilor între scriitura literară și picturală: „*pentru a organiza o partitură e indispensabil să studiezi* (...) *aspectul vizual al paginii*" spune Michel Butor.

Acest demers se explică dacă ne reamintim unul din idealurile care-l animă pe scriitor: cel al simultaneității. Volumul tinde spre o cuprindere globală, însă muzica, și mai ales pictura, permit efectiv această apercepție totală la care aspiră Michel Butor: „*Totul ar fi ca o culoare sau o sonoritate, ca amintirile despre un roman ale cărui detalii ar fi fost uitate*"[13].

Cu toate acestea o rezervă trebuie să fie formulată: activitatea literară nu poate pretinde să se apropie de „*juxtapunerea culorilor*" decît cu prețul unei insistențe asupra caracterului „*figurativ*" al semnelor. Scriitorul s-ar transforma atunci în machetator, iar arta sa, neglijînd sensul cuvintelor ar evoca tehnicile numite informale, adică acel „tașism" a cărui rezonanță la Hérold o analizează Butor.

---

[13] André Bourin, *Les enfants du demi-siècle: Michel Butor.* (*Les Nouvelles littéraires*, Paris, 5 decembrie 1967).

Scanned with OKEN Scanner

Or, ambiguitatea care prezidează concepţia despre artă propusă de Butor impune respingerea unei gratuităţi exclusive. Este şi aici nuanţa care diferenţiază convingerile adoptate de autorul lui *Coup de Dés* şi de cel al lui *Mobile*: *„Eu mă despart complet de Mallarmé şi sînt scandalizat de această afirmaţie:*

Excluse-n si tu commences
Le réel parce que vil
Le sens trop précis
Ta vague littérature“[14]

În loc de concluzie

Construcţia cărţii, aşa cum a fost schiţată, precizează relaţiile dintre îmbinarea literară şi viziunea realului.

Aceste raporturi ar putea fi conduse la schema următoare:

materie		îmbinare
real	informaţie verificabilă	figură a lumii
↓		↓
carte	indice de reprezentare	sistem de sens
↓ ↑		↓ ↑
formă		stil

La baza reflecţiei propuse de Michel Butor se află o întrebare asupra fenomenului estetic, întrebare ce maschează această incertitudine mai fundamentală: cum anume poate stilul să-şi păstreze specificitatea, reflectînd fidel totuşi o anumită latură a lumii?

Răspunsurile, dealtfel, concordante, aduse atît de vederile speculative cît şi de o concretă punere în operă, reve-

[14] *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, martie 1962, nr. 14, p. 304. (Exlude dacă începi / Realul pentru că e prea meschin / Sensul prea precis / Literatura ta vagă).

Scanned with OKEN Scanner

vă „duplicitatea" inerentă programului artistului: literatura reprezintă universul; în schimb, *continuum*-ul formal reduce realitatea la un limbaj; interzicînd prelungirile spre un *după*, abolind referinţele exterioare la începutul operei, ansamblul verbal delimitează un univers de elucidat sau de descifrat.

Discursul cotidian cîştigă un sens nou din clipa în care e înglobat în producţia literară; această extensiune diferită provine din sintaxa impusă „povestirii"; compoziţia unităţilor poate să aibă deci o incidenţă asupra viziunii lumii.

În ultimă analiză, experienţa lui Butor e determinată de procedeele „montajului". Să-l ascultăm pe autorul acelei *Histoire extraordinaire* confirmînd această preocupare: *„Trebuia ca lucrarea să se susţină în anume fel singură (...): am simţit că exista un mijloc de a lega un anumit număr de aspecte ale vieţii şi ale operei, de a-l prezenta altfel decît se face de obicei, şi de a ajunge la o mai bună coerenţă"*.

O convergenţă se marchează între proiectul lui Butor şi demersul care stă la baza teoriei informaţiei: Mouillaud o apropie pe aceasta din urmă de un pariu în cursul căruia subiectul colectează *„în jurul său indici plecînd de la care decide asupra categoriei care urmează să li se atribuie"*[15].

Activitatea arhitecturală a lui Michel Butor răspunde unei finalităţi asemănătoare: conferind unui corpus de unităţi dezordinea compatibilă cu specificitatea sa estetică, incitînd mai departe la relectura neîncetată cu scopul de a surprinde, între logos şi lume, ceea ce constituie esenţa artei: îndoiala.

---

[15] Maurice Mouillaud: *Le sens des formes du nouveau roman (Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Engelson, 1965—1966, n-rele 9—10).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 2

VIAȚA ȘI LIMBAJUL

Scanned with OKEN Scanner

MOBILE sau cartea și informația

Dacă lectura s-a erijat în paradox, fenomen median între determinat și indeterminat, scriitura se fundamentează și ea în ambivalența unei urme rînd pe rînd deschise și închise. Statutul artei oscilează în sfîrșit între trimiterea la realia și desemnarea unei specificități formale. Dilema esențială și centrală în opera lui Butor... Subtitlul eseului consacrat de scriitor Statelor Unite, anunță o tentativă de a „reprezenta" această țară; această caracterizare, deși nu furnizează chei pentru interpretare, pune accentul pe finalitatea referențială a cărții.

O atare etichetă poate totuși de abia să obnubileze răul criticii în fața caracterului evanescent al esteticii definite de artist; într-adevăr, termenul „reprezentare" oferă mai întîi o accepție reiterativă; într-un asemenea caz scriitorul și-ar rememora călătoria, ar re-constitui America sa, o Americă semnificantă doar pentru cel care o va fi explorat deja la fel ca și el.

Acest cuvînt e susceptibil să ia de asemenea valoarea unei evocări (între altele prin carte): într-o asemenea eventualitate, continentul țîșnit în întregimea lui din operă ar fi cel sugerat; imaginea desfășurată de cititor ar fi atunci stăpînă suverană[1].

O asemenea duplicitate de sens e grea de implicații: a doua semnificație pune în lumină potențialitățile limbajului artistic în măsura în care universul ar fi redus doar

[1] „Trebuie să lași lucrurile să vorbească în scriitură", Caruso, Paolo: Michel Butor, *Aut Aut*, New-York, martie, 1962, nr. 68. p, 168.

la ansamblul verbal. La limită, organizarea *continuumului* estetic ar putea să modifice viziunea realului sau să o deformeze.

Dimpotrivă, prima accepțiune insistă asupra caracterului mai *matricial* al cărții.

Cu titlu ilustrativ, examenul lui *Etude pour une représentation des Etats-Unis* ar putea revela dacă lucrarea butoriană adoptă față de lume o atitudine de mimetism, de întruchipare, de refuz, sau de conjuncție între aceste demersuri.

Conflictul între euforia *analogică* și răul *digital* impun o definire preliminară a referenților la care lucrarea face aluzie; după cum procedeele utilizate de autor reflectă în operă viziunea realului sau prezintă o incidență asupra realității „obiective", va fi determinat un lanț pertinent de distanțe între obiect și semn, între semn și figura sa.

În cazul concret, *Mobile* trimite în esență la un loc și, în manieră mai generală, la tema spațiului.

Acest ultim motiv — ale cărui prolegomene se desenează deja în *Le génie du lieu* — are un loc important în lucrările lui Butor.

I. Viziunea spațiului

1. *Spațiul extern.*

Scrierile cu tendință net autobiografică în care Michel Butor face să intervină experiența spațiului provoacă anumite reîntoarceri de imagini care se amestecă sau se completează, cum ar fi exilul și Europa.

Le génie du lieu face să apară relația între nostalgia după patrie și recurența Europei, prin *simbolul* despărțirii: „. . .nu ajungeam să înțelegem, debarcînd din Europa, că aceasta nu continua, că începea cu totul altceva, un spațiu în care noi nu eram nimic, ca și solul unei alte planete. . ."[2]

Întreaga specificitate a lumii străine este surprinsă în raport cu locurile originale. Textul *Egypte* evocă mai întîi meleagurile natale ale autorului, înainte de a circum-

[2] Michel, Butor: *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, s.d. (1968), (La Galerie), p. 124—125.

Scanned with OKEN Scanner

scrie dimensiunile unei civilizații îndepărtate:[3] „insulițe care pulverizau în jurul lor anumite obișnuințe de gîndire, cum ar fi mașinile, mobilele, veșmintele importate din Europa, toate aceste însemne ale puterii pulverizau în jurul lor obiceiurile vechi, însă fără să poată să se instaureze totuși în țară (...) această viață după felul european..."

La fel, spațiul extern al văii Nilului e definit prin opoziție cu „dimensiunea franceză"[4].

Această divergență între Europa și regiunea exilului face să eșueze orice încercare de identificare sau de recuperare.

Iată de ce fiecare loc se profilează ca o enigmă de rezolvat; pentru a relua expresia lui Georges Raillard[5] orice spațiu constă în „rețele proprii" care „strîng și determină chiar și cel mai mic dintre lucruri".

Astfel se explică lunga descriere a deșertului care se află de-a lungul Nilului, în călătoria în Egipt (ne interesează în primul rînd itinerarul egiptean, pentru că Butor însuși i-a subliniat influența preponderentă în opera sa)[6].

Indice al confruntării între vid (al stepei) și plin (al orașului), deșertul pune problema relației între constituenții spațiului: „dacă sînt în Franța pot să mă îndepărtez de locul unde locuiesc orientîndu-mă după indiferent ce punct al rozei vînturilor; cîmpia se desfășoară peste tot împrejur și chiar munții, oricît de greu accesibile ar fi anumite vîrfuri ale lor, nu ne apar decît ca obstacole, ca niște noduri de rezistență dincolo de care totul reîncepe; însă în Egiptul de Sus (...) dacă mergi perpendicular pe cursul Nilului, ești oprit foarte iute de deșer-

---

[3] Ibidem, p. 156.

[4] Ibidem, p. 118. Se va observa deja paralelismul între ceea ce Butor numește „analiza locului" și „analiza orizontului cultural". Această legătură se regăsește în întreaga operă, de exemplu în *Degrés*. Autorul semnalează el însuși acest lucru în dialogul său cu G. Charbonnier, cf. Charbonnier, Georges, *Entretien avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, s.d. (1967), (NRF), p. 18.

[5] Raillard, Georges, *Michel Butor, Biblio*, Paris, dir. Peillard, 1963, p. 2—15, mai ales p. 4.

[6] Chapsal, Madeleine: *Les écrivains en personne*, Paris, Juilliard, s.d. (1960), p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

tul care începe cu o extremă brutalitate, fără nici una din acele tranziții pe care le găsești în Africa de Nord, și știi întotdeauna că vei fi oprit, căci acest deșert începe printr-o faleză pe care o vezi de peste tot"[7].

Deșertul maschează absența, fisura: „se întind falezele paralele, zidul, limita orgolioasă, irecuzabilă a acestei lumi umede și vegetale, frontiera bruscă, nemiloasă a oamenilor (...), interminabilele faleze nu se întrerup decît prin foarte rare deschizături la plecare (...) fantome de piste spre (...) îndepărtate ruine părăsite"[8].

„În opoziție cu acest tărîm sacru al cerului și al deșertului, acest tărîm al permanenței devine și al mișcărilor sale limpezi după care trebuie să se potrivească totul, Egiptul de Sus el însuși, făcut din mici enclave în deșert, din minuscule excrescențe, este în întregime sub semnul precarității, al unei continue degradări împotriva căreia trebuie să lupți neîncetat"[9].

Îmbucarea unor teme multiple, întruchipată de confruntarea cu vidul, reapare în „povestirile americane" ale lui Michel Butor, marcînd astfel filiația între experiența egipteană și descoperirea noului continent.

Cu destulă vreme înainte de *Mobile, Première vue de Philadelphie*[10] mărturisește despre reluarea simbolurilor constituite de analogia cu Europa, de problema exilului, de raportul între dimensiunile plinului și ale golului în interiorul orașului străin. „Orice european visează despre New York, are în cap o imagine a New York-ului, dar foarte puțini au una despre Filadelfia... Filadelfia a fost un prim oraș american (...); am văzut pentru întîia dată defilînd aceste căsuțe (...) ca și cele ale liniei de metrou care merge de la mine la Paris pînă la Saint-

---

[7] Vid: spațiu unde nu există nimic, „gol". Spațiu de netrecut. Vorbim de vid și nu de distanță pentru că deșertul reprezintă o valoare particulară pe care noi o analizăm.

[8] Butor, Michel: *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, s.d. (1958), (La Galerie), p. 118, 119, 123.

[9] Ibidem: p. 132.

[10] Butor, Michel: *Première vue de Philadelphie, Les Lettres Nouvelles*, Paris, decembrie 1960, p. 153—155.

Scanned with OKEN Scanner

German-des-Prês, am văzut (...) culori necunoscute de cealaltă parte a Atlanticului. Am descoperit în lumina ascuțită a iernii PRISMELE ORBITOARE ale orașului (...) atunci m-am urcat pînă la nivelul solului, cuprins în întregime de acest imens acord, beat de verticale, de volumele care se descoperă unele deasupra celorlalte, în acest nobil cadrilaj care este ca o măsură implacabilă ce organizează toată această dezordine".

Evocînd incidental New-York-ul în articolul pe care îl consacră lui Rothko, Butor mai precizează: „da, așa e, aceste ziduri de sticlă cu delicata lor rețea de orizontale și verticale, sînt minunate, cerul se agață de ele; dar în interiorul acestor clădiri toate fleacurile Europei sînt îngrămădite talmeș-balmeș"[11].

În fine, articolul critic[12] *Les Européens et les Bostoniennes* confirmă recurența preocupărilor semnalate; Butor menționează aici admirația în fața preocupărilor lui James care, estimează el, îl privesc: «se poate spune că tema principală a „reflecției" lui James este cea a relațiilor între vechiul și noul continent. Calitățile tehnicii sale romanești i-au permis să le prezinte drept opoziția a două civilizații».

În *Etude pour une représentation des Etats-Unis*, evocarea europenilor de peste Atlantic precizează tema unei separări între grupuri și locuri.

„Ei veneau alungați din Europa de războaiele religioase..."[13].

„Ei veneau alungați din Europa izolată de mizerie, de tirania banului".

Corelația între expatrierea ansamblurilor umane și amintirea unui vechi continent, dealtfel denigrat în totalitate, evoluează de-a lungul întregii lucrări, într-o progresie concertată.

---

[11] Butor, Michel: *Les mosquées de New York ou l'art de Marc Rothko, Répertoire*, op. cit.

[12] Butor, Michel: *Les Européens et les Bostoniennes, les lettres Anglaises*, 1955, p. 136—139.

[13] Butor, Michel: *Mobile*, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea exporărilor[14] prin care europenii intră încet-încet în posesia spațiului american dă, încă din prima noapte, o surprindere a colectivităților expatriate[15].

Rapid, prestigiul Americii se va vedea *„demistificat"*. Statele Unite se vor revela, în ultimă instanță, tot la fel de dezamăgitoare ca și Europa; un discurs al lui Benjamin Franklin, *Informations pour ceux qui voudraient se rendre en Amérique* constituie dovada; discurs enumerat prin citate risipite[16] și care anihilează prejudecățile sau speranțele colonului european: „Dat fiind că un anumit număr de persoane din Europa și-au exprimat prin scrisori autorului acestor rînduri (...) dorința de a se transporta și de a se stabili în această țară, dar par a fi zămislit, din ignoranță, idei și speranțe (...) asupra a ceea ce se poate obține aici, i s-a părut că ar putea să facă un serviciu (...) dînd cîteva noțiuni mai clare și mai juste..."

Cei care ar pleca în America cu speranțe de acest fel s-ar expune la decepții inevitabile[17].

Natura înfricoșătoare a S.U.A., subliniată de formule anonime și recurente ca „feriți-vă de acest continent"[18], explică atitudinea exilaților față de locul lor de ședere: „ei nu căutau deloc să cunoască această țară, nu voiau defel să se instaleze în ea. Se mulțumeau cu locuințe provizorii. Nu doreau decît să supraviețuiască și să se îmbogățească pentru a putea să se reîntoarcă acasă..."[19]

„Nu aveau decît o idee în cap, aceea de a reveni în Europa pentru a se răzbuna, grație banilor, și pentru a rîde de cei care-i alungaseră".

Această ruptură între om și patrie trebuie să fie resor-

---

[14] Butor, Michel: *Mobile*, p. 91.

[15] *Mobile:* cuprinde trei nopți și două zile, eșalonate în felul următor: de la paginile 7—15, 16—113, 114—168, 169—294, 295—333

[16] Butor, Michel: *Mobile*, p. 74, 77, 79.

[17] Ibidem, p. 74.

[18] Butor, Michel: *Mobile*, p. 37, 105.

[19] Butor, Michel: *Mobile*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

bită;[20] într-adevăr, indivizii încearcă să transcendă distanţa care-i separă de Europa, identificînd Statele Unite cu Occidentul lor. „Aşteptînd această reîntoarcere triumfală, nu trebuia oare reconstituită în jurul nostru o nouă Europă, şters cît mai repede posibil din mintea noastră acest continent care ne primea, dar care ne înspăimînta[21], exclamă o voce anonimă, care continuă: „Nu sînt oare încă, sau mai degrabă nu sînt oare deja în Europa, dat fiind că mă aflu la Milford?“[22]

Întîi de toate desemnarea unei reţele de State, inventată de europeni, este cea care le aminteşte de patrie: noua Franţă, noua Anglie, noua Scoţie etc . . .[23]

De asemenea numele oraşelor le sugerează această asimilare: Milford, Florence, Berlin, Waterloo, Oxford, Cambridge, Manchester, Glasgow, Bristol etc . . .[24]

Soluţia la problema separării prin identificare culturală între două continente eşuează de două ori:

a) Europa nu poate constitui un criteriu de unitate pentru S.U.A.:

Cultura europeană se dovedeşte ea însăşi diversificată şi contradictorie; e ceea ce ne indică Butor multiplicînd apropierile sistematice între religii,[25] limbi,[26], obiceiuri[27] diferite şi asociindu-le temei vechiului continent, mai ales în partea a doua şi a treia a călătoriilor.

---

[20] La Robbe-Grillet se prezintă de asemenea şi o voinţă de a şterge distanţa, dar de data aceasta între om şi natură; cf. Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman,* Paris, Gallimard, s.d. (1964), (Idées), p. 66: „Tragedia poate fi definită aici ca o tentativă de recuperare a distanţei care există între om şi lucruri“. Această atitudine se relevă şi la Simon şi Sarraute: cf. Pingaud, Bernard: *Y a-t-il quelqu'un?, Esprit, Paris,* iulie-august, 1958, p 83—85.

[21] Butor, Michel: *Mobile,* p. 99.

[22] Butor, Michel: *Mobile,* p. 99.

[23] Butor, Michel: *Mobile,* p. 99.

[24] Butor, Michel: *Mobile,* p. 97, p. 29 (173—175), p. 93, p. 43 (46—48), p. 138, p. 207 (211), p. 309 (316), p. 310 etc . . .

[25] Butor, Michel: *Mobile:* p. 12, 62, 67, 204, 213, 215, 220, 136, 137.

[26] Butor, Michel: *Mobile:* această opoziţie apare mai ales în lecturile străinilor, p. 26, 27, 49, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 187, 198, 201, 205, 211, 212, 223, 225, 257, 305, 317.

[27] Ibidem: *Mobile:* p. 252, 257, 297, 305, 317.

Scanned with OKEN Scanner

b) Prin natura ei, o asemenea relaţie n-ar fi putut să sugereze o soluţie adecvată fiindcă, aşa cum am văzut, Europa e descrisă ca fiind la fel de rebarbativă ca şi America. „Iar noua Europă comportîndu-se exact ca şi cea veche, ei au părăsit-o, alungaţi, de un vînt de ură, de intoleranţă, de mizerie şi de tiranie, cu speranţa fermă de a reveni, făcînd să răsune dolarii pe care îi aveau“[28].

Distanţa ce separă colonii vechiului continent pare deci ireductibilă, aşa cum confirmă *Informaţiile* lui Franklin, mult mai frecvente cu începere din a doua noapte, şi care acuză divorţul între cele două întinderi care se confruntă de o parte şi de alta a Atlanticului[29].

Marcel Lecomte stigmatizează dealtfel în aceşti termeni eşecul căruia îi este sortită europenizarea Statelor Unite: „Statele Unite sînt o proiecţie a vechii Europe căci înglobează un asemenea număr de comunităţi europene care şi-au transferat acolo o parte din obiceiurile de viaţă şi din afectivitate, din religiozitate şi în alt sens o proiecţie în mod singular privată a anumitor puncte ale chiar acestui sol occidental“[30].

De acest gol întrupat într-o distanţă „umană“, chiar arhitectura locurilor dă socoteală, prin pulverizarea sa.

Departe de a restitui imensitatea spaţială în ansamblul ei, marcînd relaţia care caracterizează constituantele mediului[31], Butor circumscrie separat anumite state, enumeră oraşe; astfel se schiţează o topografie făcută din componente autonome.

Fiecare loc constituie o „lume aparte“, mărginită între limite fără legătură cu restul spaţiului[32]: nici o clipă nu este subliniată continuitatea între teritorii; cel mult conti-

---

[28] Ibidem: p. 101.

[29] Ibidem: p. 133, 157, 187, 188, 204, 210, 211, 243, 244, 246, 247, 250, 251, 317.

[30] Lecomte, Marcel: *Mobile par Michel Butor, Synthèses,* Bruxelles, 15, dir. M. Lambiliotte, martie 1962, p. 488—493, mai ales p. 491.

[31] Matoré: op. cit. Mediul este ansamblul spaţial (p. 62).

[32] Cf. cazul New-York-ului pe care-l evocăm mai jos.

Scanned with OKEN Scanner

guitatea geografică se afirmă în repetarea și juxtapunerea afișelor de bun venit.

Coordonatele, atît geografice cît și istorice, sociale, religioase, culturale, variază de la stat la stat; o perpetuă revizie a punctelor de referință se impune deci.

De exemplu New-York-ul, așezare fără trecut, fără religie, sufocată de obiecte și de locuri[33] se opune Washingtonului, teritoriu cu istorie bogată, cu caracter „sacru"[34], cu dimensiuni aerate[35].

Cadrul însuși al statului este precar și artificial: el acoperă o proliferare de orașe, de locuri, de decoruri din care multe se relevă identice unele cu altele[36].

În ultimă instanță există deci o „supra-construcție" a locurilor. Această discontinuitate spațială e coroborată odată în plus de organizarea cronologică. Prezența fuselor orare subliniază paralelismul între disjuncția temporală și ruptura locală; fiecare cronologie e dotată cu o asociere specifică, ce-i subliniază autonomia: Alaska și Florida sînt vizitate simultan într-o luni și într-o duminică; e ora 11 în Hawai și în același timp ora 9 în Carolina de Nord. Timpul depinde deci de spațiu. Gerda Zeltner desemnează această relativitate prin noțiunea de „simultaneism": „cele cincizeci de State ale S.U.A.", scrie ea, „apar într-o constantă schimbare". Ea precizează: „Timpul este o mișcare iar lucrurile sînt la prezentul tranzitoriu"[37].

O restricție va atenua cu toate acestea singularitatea anumitor teritorii: mai multe elemente geografice[38] accentuează proximitatea grupurilor regionale între care comunicarea este permisă: de exemplu, zonele unde apare marea participă la o determinare comună (care constă tocmai în situarea lor litorală). La fel, la trecerea între California

---

[33] *Mobile:* p. 161.
[34] *Mobile:* p. 131.
[35] *Mobile:* p. 136.
[36] Cf. lista de ansambluri formale de la sfîrșitul lucrării.
[37] Zeltner, Gerda: *La grande aventure du roman français au 20e siècle. Le nouveau visage de la littérature*, Paris, Gonthier, s.d. (1967), (Méditations), p. 210 și 145.
[38] *Mobile:* p. 21.

de Nord și California de Sud, frontiera e abolită[39]; mai mult, componentele sînt identice și diferența între cele două state nu se marchează, ca și cum unul ar fi prelungirea celuilalt[40].

Arhitecturii explodate a statelor i se suprapun regiuni în care comunicarea este posibilă.

În fine, trebuie să semnalăm că întreg continentul este *evocat* pe momente (în trimiterile istorice, cum ar fi cele din Franklin[41], în citate ilustre ba chiar în exclamații).

Totuși ansamblul țării nu e definit nici o clipă; dimpotrivă, este desemnat prin referințe la totalități diferite, ca Europa, cărora li se opune.

Unitatea americană este deci abstractă, adică fictivă, după autorul lui *Mobile*.

În mod fundamental, chiar, concepția însăși despre lume pare impregnată de discontinuitate: realitatea evocată de o percepție lacunară ne parvine sub formă de fragmente.

Spațiul din *Mobile* relevă hiatusul dintre obiecte, adică dintre ființe. Microcosm făcut din cîmpuri, *Mobile* redă America prin flash, prin gros-plan, prin „punct de vedere", cum spune Bruce Morissette[42]. Nu există un model final care să subsumeze componentele: lectorului îi sînt dați doar niște indici de informare, atît cît sînt perceptibili, vizibili sau audibili de către conștiință.

„Unghiurile de inspecție", pentru a-l relua pe Barthes[43], sînt marcate în scriitură; ființele[44], rezervațiile de indieni, panourile de segregare sînt enumerate în funcție de perspective: conținutul germinativ al acestor ele-

---

[39] Desigur, deschiderea frontierei se regăsește în alte teritorii, dar ea nu este subliniată chiar în momentul trecerii între locuri; în Statul Carolina dispariția separării apare în același timp cu afișul de bun venit.

[40] Componente: marea, vegetația, rasele (mai ales).

[41] Cf. paragraful următor.

[42] Morissette, Bruce: *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1963).

[43] Barthes, Roland: *Essais critiques* (activitatea structuralistă); Paris, Seuil, s.d. (1964), p. 213 și urm.

[44] „pielea neagră cocoloșită a gîtului său . . .", „țîța neagră dar de un alt fel de negru pe negrul sînului", „sub fusta ei această coapsă neagră", „aceste imense cozi negre", „acest uragan de păr negru . . .".

Scanned with OKEN Scanner

mente explodează în fraze scurte, adesea trunchiate, sau în omisiune (dispariția e indicată de puncte de suspensie); această ultimă atitudine subliniază bine dependența obiectului față de ochi, care sfîrșește prin a șterge din peisaj daturile prea des repetate[45].

S-ar putea cita și repercusiunile fenomenului pe plan auditiv: conversațiile nu apar decît sporadic, muzica și zgomotele diverse izvorăsc prin ecouri[46].

Nu numai că lucrurile apar sub aspect de profiluri, dar pe plan temporal descoperirea opticilor este succesivă, făcută din momente înghețate[47].

Acest univers făcut din straturi și din momente nu apare fără a aminti „ipoteza ancorării", dragă lui Merleau-Ponty[48] și despre care Butor are cunoștință.

Astfel se dispune, în termeni de percepție cel mai adesea, un discurs făcut din fulgurații care fac să iasă la iveală lumea fisurii.

Discontinuitatea care se ivește peste tot este chiar obiectul cărții iar separarea pe care ea o postulează elimină de la început orice posibilitate de comunicare.

---

[45] Pentru rezervații cf. lista de ansambluri formale de la sfîrșitul lucrării. Pentru panourile de segregare (for whites only, bărbați, femei, oameni de culoare, whites restrictel) cf. sfîrșitul lucrării.

[46] Conversație: Butor, Michel: p. 317—321.
Muzică: Butor, Michel: *Mobile*, p. 115.
Zgomote diverse: p. 103, 121.

[47] Se va observa aici conformitatea cu idealul teoretic al lui Butor, evocat în primul capitol (cf. Realismul fenomenologic). Critica n-a fost sensibilă la această prezentare a operei: Ludovic Janvier evocă în mai multe rînduri „revelația totalizantă" la Butor; Olivier de Magny, la rîndul său, face aluzie într-o manieră ceva mai nuanțată la „această aspirație la totalitate", la „viziunea analogică", la cartea „microcosmică", cf. Janvier, Ludovic: *Une parole exigeante, Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 169; De Magny, Olivier: *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque, Esprit*, Paris, iulie-august, 1958, p. 5—17, mai ales p. 8.

[48] Cf. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 308. Conform acestei teze orice percepție implică faptul ca subiectul să se fixeze mai întîi la un anumit mediu; odată „ancorat", influențat de acest mediu, agentul va încerca o percepție orientală (de ceea ce am numit „punctul de vedere").

Scanned with OKEN Scanner

Tentativele de a resorbi distanța dintre lucruri sau locuri nu lipsesc totuși; să le judecăm mai degrabă valabilitatea.

Mișcarea care animă vehiculele permite, prin călătorie, legătura între unitățile topografiei americane. Cu toate acestea această deplasare întîlnește obstacole la nivelul simbolicii sale:

— am semnalat deja identitatea decorurilor, repetate din loc în loc și care provoacă anumite dificultăți care au implicații asupra caracterizării fiecărui loc. (O atare uniformitate implică faptul că nu se ajunge totdeauna la conștiința trecerii de la un oraș la altul).

— în *Mobile*, frontierele sînt întotdeauna zărite cînd sînt „depășite", deschizîndu-se spre alte locuri, fără ca vreun obstacol sau vreun relief să mai îngăduie să se distingă porțiunile spațiului.

În ultimă instanță, acțiunea este întotdeauna situată în rezultatele sale și nu în îndeplinirea ei: mișcarea ia atunci alura unui traseu fără finalitate, a unei fugi în sens unic căreia nu i se poate întrezări punctul de sosire[50].

Repetarea expresiei care indică reluarea parcursului „continuînd spre . . ."[51] semnalează chiar orientarea deplasării, însă aceasta nu unifică, depășindu-le, intervalele, ci abolește spațiul pentru a-l înlocui cu un vid[52]. Alte expresii confirmă acest fapt: „Odată trecută frontiera", „spre Vest". La fel, reperele și mașinile sînt întotdeauna considerate „din spate".[53]

Dacă descrierea traseelor ocupă în *Mobile* un loc important (înlocuind evocarea decorurilor), cinetismul nu are totuși din această cauză valoare unificatoare.

Cele cîteva referințe care jalonează drumurile brăzdate de camioane și automobile nu reușesc să ghideze itinerarul tocmai datorită uniformității lor[54]; de asemenea, progresiunea călătoriei este negată ca și cum traseele ar duce

---

[50] „Am trecut frontiera de la", *Mobile*, p. 197.
[51] De ex, *Mobile*, p. 175, 29, 27.
[52] a) *Mobile:* p. 169, 193, 197.
b) *Mobile:* p. 187.
[53] p. 31, *Mobile:* „am trecut rîul".
[54] Pancarte segnaletice, stații de benzină, afișe publicitare, se repetă fără încetare; cf. lista ansamblurilor formale.

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna în același loc, timpul fiind într-un anumit fel „șters“[55].

Spațiul se transformă deci în spirală[56]. Mișcarea într-un spațiu vid are alura unei succesiuni neîntrerupte de reîntoarceri în fața unor decoruri identice, reîntoarceri perpetue care se efectuează pe căi diferite și în locuri distincte[67].

* * *

La fel stau lucrurile cu avioanele, de data aceasta la nivel de grupuri urbane. Contrar celor zece lungi aparate din *Réseau aérien*[58] care se deplasează pe cer pentru a pune în legătură diferite locuri și diferiți timpi ai pămîntului întreg, „jeturile“ din *Mobile* brăzdează doar interiorul Statelor: „zburam în jet de la San Francisco la Chicago“[59]. Neparcurgînd decît locuri cuprinse într-una și aceeași unitate spațială, avioanele nu stabilesc deci o legătură spațio-temporală. Din nou relația între orașe sau așezări este îndoielnică: cel mai adesea, scriitorul nu subliniază joncțiunea între două locuri ci evocă punerea în mișcare a obiectelor cîmpului; se regăsește aici „unghiul de viziune“ la care s-a făcut aluzie: „vedeam defilînd sub ochii mei hectare și hectare de străzi perpendiculare slab luminate“[60].

În exemplul citat se vor observa două procedee ce subliniază punctul de vedere: a) alegerea cîmpului constituit de străzi, restul lumii devenind marginal; b) transferul de acțiune al observatorului la elementul zărit: Butor dă impresia că locurile sînt cele care se deplasează,

---

[55] Cf. Robbe-Grillet, Alain: *Les gommes*, Paris, Ed. de Minuit, 1953. În ceea ce-l privește pe Claude Simon, v.: Comentariul lui Ricardou în legătură cu *La Route de Flandres: Un ordre dans la débâcle*, Paris, 10/18, 1963.

[56] Matoré, Georges: Op. cit., p. 168, labirint în care te întorci jur-împrejur și din care nu se poate ieși fără a se recurge la un artificiu.

[57] Roudiez și Zeltner subliniază multiplicitatea călătoriilor și recurența lor.

[58] Butor, Michel: *Réseau aérien*, Paris, Gallimard, s.d. (1963) (NRF).

[59] Butor, Michel: *Mobile*, p. 25.

[60] Butor, Michel: *Mobile*, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea „locului de aprehensiune“[61] constituit de jeturi nu e descrisă *ipso facto* ci se reflectă în obiecte[62].

De aici, dacă, pe urmele a ceea ce semnala Georges Poulet, spațiul se transformă într-un imens abis, peregrinarea ciclică printre „locuri“ se învecinează cu rătăcirea[63]. Existența labirintului apare din clipa în care există spațiu curb, „spațiu-vertige“, (după expresia lui Genette)[64].

Tratamentul motivului dedalic[65] traduce o anumită progresie a problematicii americane spre o conștientizare din ce în ce mai netă: de trei ori călătoriile se desfășoară noaptea (în momentul în care dezorientarea se accentuează dat fiind că peregrinarea nu se mai împlinește de la stat la stat ci de la oraș la oraș, într-o ordine pur verbală, adică omonimică)[66]. Cu toate acestea o evoluție se produce pentru că prima noapte este „naivă“, a doua neliniștitoare, a treia eliberatoare[67]. Din acest moment, la capătul itinerarului se desenează o mișcare dublă care constă în abandonarea viziunii stereotipate a realității („Abație a dezrădăcinării, America răsturnată“)[68] pentru a sfîrși în descoperirea lumii adevărate. Pentru a ajunge

---

[61] Ca și Merleau-Ponty, desemnăm prin aceasta ceea ce servește ca reper mișcării; aici înțelegem „locul de unde se zărește mișcarea“, cf. Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 (Bibliothèque des Idées), p. 323.

[62] Acest tip de descriere este propriu celor mai multe dintre noile romane, cf. Pingaud, Bernard: *Technique dans le jeune roman d'aujourd'hui, Cahiers de l' Association Internationale des Etudes Françaises*, Paris, Les Belles Lettres, martie 1962, nr. 34, p. 170.

[63] Bachelard, Gaston: *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, s.d. (1948); Ronse, Henri: *Le labyrinthe, espace significatif, Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Engelson, 1965—1966.

[64] Genette, Gérard; p. 27—43, *Figures*, Paris, Seuil, s.d. (1966), (Tel Quel), p. 102, cf. de asemenea definiția noastră în rîndurile precedente.

[65] Pentru a anticipa metodologic s-ar putea semnala identitatea între jaloanele călătoriei reale și reperele cărții. Examinăm acest punct în partea a doua, cf. labirintul arhitectonic. La fel, ordinea călătoriilor și ordinea cărții sînt ambele alfabetice.

[66] Pentru detaliile relative la această ordine, cf. capitolul: reprezentarea spațiului.

[67] Cf. paragrafele care se referă la întunecime.

[68] *Mobile:* p. 327.

Scanned with OKEN Scanner

la această ieşire, o traiectorie îl conduce pe călător pe planul real[69], oniric[70] şi mitic[71].

De asemenea, închiderea în plasele spaţiului american are valoare „iniţiatică", după terminologia lui Ronse[72], ea culminînd într-o descoperire, după ce l-a rătăcit pe călător.

Dacă timpul (noaptea) depinde de spaţiu[73], invers, geografia rezultă din istorie. În spatele realităţii spaţiale se găseşte, la un nivel aproape simbolic, o realitate temporală: în fiecare loc se afirmă prezenţa trecutului. Astfel, în onomastică figurează mai multe nume de personaje legendare sau istorice care desemnează oraşele actuale: Franklin[74], Washington, Nelson, Jackson, Buffalo, Saint-Charles Windsor, Wellington, Hamilton etc . . .

Mobile provine dintr-o topografie culturală. Universul trimite la o proiecţie a tradiţiei: la Washington înghe-ţatele au un aspect „de culoarea cireşei", cu aluzie la arborele preşedintelui[75]. Butor însuşi subliniază legătura între numirea geografică şi istorie: „însuşi numele acestui loc în afară de loc, districtul Columbia, subliniază extrateritorialitatea sa: el evocă, în fapt, un european de altă limbă, care nu se stabileşte niciodată pe continent, ci îi anunţă ieşirea din necunoscut"[76]

Fiecare loc fiind dotat cu o „biografie", cu o „profunzime temporală", orice deplasare care ar fi efectuată în

---

[69] Butor, Michel: *Mobile:* p. 168.
[70] Butor, Michel: *Mobile:* p. 161.
[71] *Mobile:* p. 181, 182.
[72] Ronse, op. cit., p. 28.
[73] în măsura în care discontinuitatea temporală rezultă din discontinuitatea spaţială.
[74] Franklin: p. 116, 117, 121, 125, 177, 178, 184, 185, 190, 200, 202, 203, 267, 269, 273, 274, 275, 278, 285, 289, 309, 310, 314, 315, 316. Autorul joacă dealtfel asupra abrevierilor: Statul Franklin, în Pennsylvania este reprezentat prin Franklin-Penn. Penn este şi omul politic, cf. p. 209—274. Washington: p. 78, 79, 80, 85, 86, 94, 95, 102, 105, 110; Nelson: p. 164; Jackon: p. 118, 125, 128, 143, 145, 148, 149, 150, 158; Buffalo: p. 30, 31, 33, 157, 158, 160, 162, 328; Saint-Charles: p. 62, 63, 64, 70; Wellington: p. 293; Windsor: p. 27, 28, 29, 303, 304, 313, 314; Hamilton: p. 154, 157; Milton: p. 34, 35, 223.
[75] Cf. *Mobile:* p. 78—79, 85—86.
[76] Cf. *Mobile:* p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

spațiu ar antrena nu numai o mișcare în timp ci ar provoca încă o redistribuire, o reorganizare a locurilor în spațiul cultural. Este ceea ce sugerează Butor cînd stipulează în *Prière d'insérer:* „călătoriți de-a lungul unui continent, de-a lungul secolelor". Exemplele care ilustrează acest demers sînt numeroase; să ne mulțumim să reamintim între altele antinomia între Washington, oraș sacru marcat în întregime de personalitatea impusă de fondatorul său, și Buffalo, oraș legendar unde trăiesc în majoritate indieni. Trecerea de la un loc la altul corespunde cu o deplasare între două momente ale trecutului.

În ultimă analiză, discontinuitatea se impune în spațiu ca și în timp. Pentru a depăși ruptura nici o soluție nu pare adecvată: astfel deplasarea nu ajunge pentru a restabili legătura între locuri și deci între ființe.

* * *

Incapacitatea de a depăși dispersiunea prin dinamism conduce la o altă încercare: „miniaturizarea".

a) Bachelard notează în *La Poétique de l'Espace*[78] că miniatura implică reproducerea lumii la o scară redusă, presupune o „inversiune în perspectiva mărimilor".

Viziunea sub specia miniaturii[79] acoperă mai ales în *Mobile* descrierea parcului de atracții situat la Freedomland; aprehensiunea lumii „la modul diminutiv" apare net: „Numeroase minuni ale naturii au fost transplantate la Freedomland. Există păduri la scară, o machetă a munților stîncoși în perspectivă, marile lacuri în miniatură, o panoramă o cîmpiilor din Vest..." Astfel se degajează recuperarea universului prin analogon-ul său, după cum atestă expresia lui Butor[80]: „Extravaganța a 65.000.000 de dolari e tot atît de mare cît însăși America". G. Bachelard:[81] „Marele este conținut în ceea ce e mic (...). Minusculul, poartă strîmtă, dacă e, deschide o lume. Minia-

[78] Bachelard, Gaston: *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, (Bibliothèque de philosophie contemporaine), p. 142.
[79] Butor, Michel: *Mobile*, p. 197.
[80] Butor, Michel: *Mobile;* p. 198.
[81] Bachelard, Gaston: *La Poétique de l'espace*, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

tura e unul din lăcaşurile măreţiei. Levi-Strauss confirmă acest demers,[82] în ceea ce-l priveşte.

b) În *Etude pour une reprêsentation des Etats-Unis* „miniaturizarea" este dublată deci de o „punere în abis" a spaţiului, în măsura în care ea implică concentrarea într-un loc a caracteristicilor relative la totalitatea mediului.

Înţelegem deci „punerea în abis" în accepţia aleasă de André Gide[83] dar o aplicăm la realitate în loc să considerăm acest fenomen ca fiind specific literar. Într-adevăr, Freedomland constituie un loc care se poate parcurge;[84] se remarcă în el o anumită „supraconstrucţie"[85].

Ca şi ţara întreagă, regiunea a fost explorată, descoperită, are un trecut[86]. Cu toate acestea, spre deosebire de America, parcul de atracţii, deşi gigantesc[87], este închis în sine; ordinea sa este aceea a circularităţii: plecată din Chicago „locomotiva aleargă în zig-zag prin Vestul pionierilor spre San Francisco, apoi revine la Chicago"[88]. Astfel se poate considera reducerea spaţiului ca un mijloc de a intra în posesia lui, ca o soluţie de înlocuire în faţa eşecului riscat dacă este vizată cuprinderea globală a ţării.

Miniaturizarea e dublată de o spaţializare a timpului. În paralel există un procedeu care permite să se circumscrie istoria obiectivînd-o şi care îngăduie chiar stăpînirea ei: „mai mult de patruzeci de teme autentice, pentru a face ca istoria *să retrăiască* la Freedomland! . . ."[89] În ultimă instanţă, durata butoriană închide un ansamblu de momente eterogene, dar ea permite în acelaşi timp trecutului să se redesfăşoare în prezent şi să-l determine.

---

[82] Levi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962: „Miniatura te linişteşte".

[83] Adică desemnăm prin acest termen concentrarea într-un loc a caracterului spaţiului american în întregime. Pentru fenomenul literar cf. Ricardou: *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil s.d. (1962) (Tel Quel).

[84] *Mobile:* p. 251: „Aventuraţi-vă în timp ce locomotiva aleargă în zig-zag . . ."

[85] *Mobile:* p. 254: Nord-Vestul, micul New York etc . . .

[86] *Mobile:* p. 256: Prospecţiunile din Freedomland.

[87] Iată de ce am vorbit de loc şi nu de localitate.

[88] *Mobile:* p. 251

[89] *Mobile:* p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

Dublă postulare a unei cronologii al cărui principiu de existenţă înseamnă anihilarea,[90] şi care îşi găseşte ilustrarea în motivul focului[91]: flacăra moare şi se regenerează, ucide şi aduce viaţă, reînnoieşte timpul şi suprimă distanţa, „asistaţi la incendiul din Chicago“[92], „este un incendiu periodic . . .“[93]

Metamorfoză, orbire în faţa clătinării spaţiului intern după imaginea unei dez-organizări constatate dar refuzate.

Ambivalenţă care conduce la întrebarea dacă nu cumva ruptura priveşte şi lumea interioară şi care sînt mijloacele pentru a aboli distanţele înglobate de psihism.

2. *Spaţiul intern.*

Definiţia spaţiului care stă la baza acestei lucrări admite punerea în legătură a fiinţelor percepute. De la Bergson a fost admisă teoria după care *concepţia* şi *percepţia* ar fi vecine; cercetările fenomenologice (Bachelard, Poule)[94] consideră şi ele spaţiul ca pe un receptacul al obiectelor imaginaţiei sau rememorării noastre.

* * *

Ludovic Janvier vede în *Mobile* o consacrare a dispariţiei personajului; avem de-a face cu o opinie excesivă în măsura în care ea trece dincolo de prezenţa naratorului, a individualităţilor istorice şi a fiinţelor care visează[95].

Dacă imaginarul nu apare frecvent în această carte[96], fantasmele onirice sînt, dimpotrivă, numeroase şi de specii

---

[90] *Mobile:* p. 249, 251, 254, 195; incendiul din Chicago, „bîrnele calcinate“.

[91] *Mobile:* p. 195.

[92] *Mobile:* p. 256.

[93] *Mobile:* p. 256.

[94] Bachelard vorbeşte de un raport între „înăuntru şi înafară“; Poulet evocă distanţa „interioară“ (distanţă între gîndire şi obiectul ei).

[95] Janvier, Ludovic: *Une parole exigeante — le nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 36. Bernard Pingaud consideră această dispariţie ca fiind caracteristică pentru întreaga literatură narativă contemporană. Cf. Pingaud, Bernard: *L'école du refus*, *Esprit*, Paris, iulie-august, 1958, p. 55—59.

[96] Cf. Lista de ansambluri formale de la sfîrşitul lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

diferite, după instanţa care le suportă. Nu înţelegem deloc prin „fantasme“ miturile sau lapsusurile (accepţie aleasă de Roudaut)[97] ci visele proiecte în spaţiul extern. Există o obiectivare a elementelor ce constituie întinderea internă în *Etude pour une représentation des Etats-Unis*.

Visele ocupă spaţiul exterior în *Mobile* şi chiar îl parcurg. Această prezenţă himerică, aliată fenomenului translaţiei, se traduce în imaginea valului, imagine a cărei extensiune a fost semnalată de Matoré[98]: întinderi animate de o mişcare pe care nici un obstacol nu o împiedică, undele psihice se propagă prin diversele regiuni şi emană din toate straturile populaţiei:

„valul dens de somn contaminat care vine din Ohio în Indiana“[99]

„valul de somn care vine dinspre Atlantic“[100]

„atunci, din toate rezervaţiile, acumulatori prodigioşi, se răspîndesc valuri de vis . . .“[101]

Continuum-urile care se răspîndesc sînt dotate cu dimensiuni variabile: dense, lungi[102], silenţioase, irezistibile[103], ele oferă caracterele unor fenomene fizice şi translaţia pe care o provoacă aboleşte distanţa între locuri[104], cu alte cuvinte elimină separarea între indivizi.

— Prin natura lor dinamică visurile constituie o linie de unire între locuri; Butor subliniază această continuitate amintind neîncetat originea geografică a valurilor onirice şi destinaţia lor; exemplele sînt foarte numeroase[105]; să ne mulţumim să-l citäm pe acela în care autorul, desemnînd la început sub rubrica *New Hampshire* „unda de somn aerat care vine din Maine“, evocă apoi, sub titlul *Vermont* „valul tăcut de somn care vine din New Hamp-

---

[97] Roudaut, Michel: *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, s.d. (1964).

[98] Matore, op. cit., cap. *Le discontinuu* (p. 189, 202), p. 200.

[99] Butor, Michel: *Mobile*, p. 117.

[100] Butor, Michel: *Mobile;* p. 116.

[101] Butor, Michel: *Mobile*, p. 143.

[102] Butor, Michel: *Mobile*, p. 117.

[103] Butor, Michel: *Mobile*, p. 129.

[104] Se observă translaţii de vise care prezintă o valoare analogă în pasajul relativ la nopţile de nuntă din *6.810.000 litres d'eau par seconde* şi în *Réseau aérien*.

[105] Butor, Michel: *Mobile*, p. 158, 143, 127, 117, 121, 151.

Scanned with OKEN Scanner

shire", şi continuă situînd în Statul *New York* „irezistibilul val de somn care vine din Vermont"[106].

— La fel, golul între fiinţe dispare în faţa activităţii cinetice a spiritului: atunci cînd în realitate comunicarea nu ajunge la ţintă, dialogul se stabileşte între vise ale unor personaje diferite, personaje care pot să se găsească uneori în acelaşi pat[107]; spaţiul inconştient impune o comunicare a tuturor căci el este „supraindividual"[108]; într-adevăr, în multiplele oraşe ale Americii acelaşi tip de frază la persoana întîia este reluat şi continuat, acelaşi vis este repetat de individualităţi diferite[109]; aşa încît cîte puţin singularul şi pluralul se confundă pentru a reconstitui un *inconştient colectiv*[110]:

„LIVINGSTON, Grant: tu stingi?"
„MARION: ei sting"[111]
„TROY: un freamăt de iarbă"
„TROY: freamăte în toate aceste paturi".

De aici stăpînirea spaţiului intern se operează printr-un recurs la obiectivare şi la deplasarea elementelor care constituie întinderea interioară.

Această luare în posesie rezultă din parametrul fizic conferit viselor de către autor; asimilîndu-le pe acestea din urmă la fenomene reale (fluide, vîrtejuri), Butor operează o identificare între înăuntru şi înafară; unda fizică cîştigă o natură concretă care se exprimă mai ales în caracterizări: valurile sînt grele, lungi, dense, mobile[112].

Dimpotrivă, viziunile nu pot fi obiectivate în spaţiu[113]; mai mult, cu cîteva excepţii[114], ele nu sînt evocate la persoana întîia (în stil direct).

---

[106] Butor, Michel: *Mobile*, p. 129.
[107] Butor, Michel: *Mobile*, p. 155.
[108] Zeltner, op. cit., p. 210.
[109] De exemplu: Butor, *Mobile*, p. 126: personajele din Lebanon şi cele din Manchester reiau acelaşi vis.
[110] Inconştientul colectiv apare şi în *Réseau aérien*.
[111] Butor, Michel: *Mobile*, p. 115.
[112] Butor, Michel, *Mobile*, p. 117.
[113] Dimpotrivă, cînd apar în spaţiul extern ele sînt statice, cf. *Mobile*, p. 182. Adesea ele nu sînt obiectivate şi prezintă un caracter fantastic ireal: *Mobile*, p. 106—107.
[114] Excepţie: *Mobile*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

Ele consistă mai curînd în apariţii mitice sau fantastice[115]. Relaţiile spaţiale au prea puţină importanţă.

* * *

Toate aceste mecanisme ies la iveală într-un mediu în care translaţia spaţiului diurn autorizează comunicarea. Care sînt normele şi legile acestui spaţiu nocturn?

* * *

Trei nopţi complete trec peste America în timpul duratei călătoriilor[116]; dincolo de nuanţele care ar putea să le diferenţieze, trei invazii nocturne îl plasează pe cititor în faţa unui spaţiu original:

a) Contrar cu ceea ce a fost semnalat de zile, absenţa punctelor de reper îl frapează pe cititor: pancartele segnaletice, panourile publicitare dispar în noapte.

b) În plus, spaţiul nocturn e unificator: uluirea este proscrisă în folosul unei profunzimi simbolizate prin lumină şi jocurile ei, profunzime în care se amestecă visurile individuale, în care obiectele se confundă, în care locurile se dizolvă. Această unitate a nopţii şi confuzia care decurge din ea sînt scoase în relief: separarea planurilor se estompează odată cu căderea nopţii pentru a face loc unui spaţiu în care totul este văzut dincolo de opacitatea locurilor.

Astfel, în oraşele Marion, Princeton, Benton se amestecă „reflexele farurilor în geamuri, reflexele semafoarelor, reflexele semnalelor luminoase în cromul maşinilor", în timp ce întinderea e măturată neîncetat de televizoare şi fasciculele lor[117].

Tot noaptea apare şi ecoul sonor: „Blues, umbra unui blues"[118]. Astfel, chiar şi auditiv, apare imaginea reflexului.

Această întunecare a calităţilor este subliniată dealtfel de expresia „noaptea" care serveşte de predicat pentru

---

[115] De ex. Butor, Michel: *Mobile*, p. 55: „viziunea revelatoare care ar fi trebuit să-i descopere secretele religiei strămoşilor săi".

[116] Între Alabama şi Carolina de Nord, Kentucky şi New Jersey, Virginia şi Wyoming.

[117] *Mobile*, p. 115 şi 116, cf. de asemenea p. 124.

[118] *Mobile*, p. 115, cf. de asemenea p. 117 şi 125.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare parte din temele evocate: „Noaptea apelor", „Noaptea pajiștilor"[119] „Marea noaptea", „Plajele noaptea"[120]. În fine, locurile se amestecă, fiindcă doar orașele sînt caracterizate; numărul acestora din urmă și faptul că statele care le conțin nu mai sînt semnalate, împiedică situarea unităților locale și provoacă un efect de ofuscare.

c) un al treilea criteriu specific al spațiului nocturn decurge din cele precedente: e vorba de ștergerea și de simplificarea care se stabilesc între obiecte și locuri. Într-adevăr, numărul obiectelor și al locurilor se micșorează considerabil. De exemplu, în partea întîia[121] a celei de a doua nopți se vor reține de abia cîteva evocări ale mării, ale deșertului, ale munților, în timp ce defilează mașinile rare; elementele vizuale care abundă în timpul zilei au dispărut în fața încercării vidului[122].

d) Această rarefiere însoțește ceea ce Matoré numește „experiența senzorială"[123], căci senzațiile auditive și olfactive astupă mult din impresiile privirii[124].

O conotație insolită, în sfîrșit, apare în timpul nopții: senzațiile sînt neobișnuite și proscrise ziua. Ele întăresc un simbolism al misterului, al fantasticului, chiar un anumit animism[125]: „Suflul nopții, dorințele nopții, spaimele nopții, urletele nopții, toate penele nopții, toți solzii nopții". Neliniștea e subliniată de dezvăluirea unor sensuri latente conferite lucrurilor și pe care aparențele le maschează ziua; astfel se relevă imagini care subliniază meta-

---

[119] *Mobile*, p. 114, cf. de asemenea p. 111.

[120] *Mobile*, p. 121.

[121] Butor, Michel: *Mobile*, p. 115—136.

[122] Se poate contesta aici teza lui Bernard Dort după care spațiul este conceput la Butor ca o perpetuă „descoperire a geniului locului", ca un ansamblu plin. Cf. Dort, Bernard: *Sur l'espace*, *Esprit*, Paris, iulie-august, 1958, p. 77—82, mai ales p. 79—80.

[123] Matoré, Georges: *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la penseé et l'art contemporains*, Paris, La Colombe, s.d. (1962), (Sciences et techniques humaines).

[124] Butor, Michel: *Mobile*, p. 119: „zgomotul unei mașini, trosnetul unei ramuri, un cîine care latră", cf. și p. 121, 123, 161, 162, 163, 169; p. 310: „mirosurile nopții", cf. și p. 124, 158.

[125] Butor, Michel: *Mobile*, p. 150. În *La Modification* noaptea este tot loc al misterului; să ne gîndim de pildă la aparițiile marelui vînător (cf. capitolul consacrat romanelor).

Scanned with OKEN Scanner

morfoza realului. „Noaptea unghiurile drepte încep să vibreze. Şuierăturile şerpilor se repercutează din pătrat în pătrat“[126].

* * *

Dacă e posibil să degajăm criteriile unui spaţiu nocturn specific, nu trebuie să pierdem din vedere nuanţele multiple care disting cele trei nopţi care, în *Mobile*, învăluie succesiv America. Valorile particulare se integrează într-o evoluţie; extensiunea dezvoltării se înţelege atunci cînd aceasta e apropiată de motivele rătăcirii şi ale opacităţii. Într-adevăr, am semnalat cele trei valori cărora noaptea le este asociată[127]: 1. naivitatea, 2. angoasa, 3. metamorfoza.

1. Naivitatea:

Întîia noapte cuprinde visele de copii[128], cîteva descrieri foarte sumare de locuri şi de condiţii climatice, şi abundente evocări culturale (planşele lui Audubon)[129]; acestea din urmă pot fi calificate drept naive în măsura în care readuc privirea „unuia din cei mai mari îndrăgostiţi de natură“[130], privire care se mulţumeşte să îmbrăţişeze realul fără a-l face să sufere nici o alterare din partea spiritului. Din acest moment, prospeţimea unei stări sufleteşti gata să descopere lumea este cea care domină atmosfera.

2. Angoasa:

Contrast violet, cea de a doua noapte aduce misterul şi angoasa: erotismul[131], sectele vrăjitoreşti[132], semnele zodia-

---

[126] Butor, Michel: *Mobile*, p. 155.

[127] Să semnalăm global că şi zilele sînt influenţate de aceste valori. Prima zi marchează explorarea, descoperirea peisajelor, fiinţelor, culturii, istoriei. A doua, dimpotrivă, e mai neliniştită, subliniază tema exilului, a rătăcirii.

[128] Butor, Michel: *Mobile*, p. 12 şi 13.

[129] Folosim cuvîntul „cultură“ în sens larg, cf. Barthes, *Littérature et discontinu*, op. cit.: „literatura americană e naturală; ea rezidă în obiecte“.

[130] Butor, Michel, *Mobile*, p. 10.

[131] Butor, Michel, *Mobile*, p. 151.

[132] Butor, Michel, *Mobile*, p. 138, 295.

Scanned with OKEN Scanner

cale[133], apar adăugate unor vise dominate de teamă[134] sau unor senzaţii care nu sînt decît „dorinţe, spaime, urlete[135]. Injoncţiunile mecanice la somn mărturisesc voinţa de a anihila această angoasă[136].

3. Metamorfoza:

În fine, fantasmagoria capătă un sens. Apelul la somn se justifică pentru că „tenebrele sînt răcoritoare"[137]; făcînd tabula rasa[138] noaptea permite întoarcerea la o stare primitivă în care toate descoperirile sînt îngăduite însă cu conştiinţa deplină a refuzurilor care trebuie opuse realului[139].

Progrseiunea conotaţiilor contaminează tema obscurităţii[140]. Butor marchează mişcarea la începutul lucrării, el insistă în mai multe rînduri asupra „întunecimii nopţii"[141]; în partea a doua această obscuritate se îndeseşte iar noaptea admite o alungire în timp[142]. E o noapte limpede, plină de stele, în fine, care se deschide spre speranţă[143], o speranţă figurată de literalitate.

Schema următoare ar putea să rezume demersul urmat în *Mobile:*

Discontinuitate spaţială

— Vidul între elementele universului prezentate fiecare dintr-un punct de vedere.

— Distanţa (micşorată) între locuri.

---

[133] Butor, Michel, *Mobile*, p. 120—124, 146, 147 (planetele).
[134] Butor, Michel, *Mobile*, p. 151.
[135] Butor, Michel, *Mobile*, p. 50.
[136] Butor, Michel, *Mobile*, p. 165, 151, 158.
[137] Butor, Michel, *Mobile*, p. 316.
[138] Ibidem: p. 328: „De nerecunoscut în sfîrşit de recunoscut".
[139] Ibidem: p. 330, 311: „Mama noapte", „Noapte a germinaţiei", „Terra incognita".
[140] În *La Modification* opacitatea va fi aceea care va juca un rol important la fel ca în *Passage de Milan*.
[141] Butor, Michel: *Mobile*, p. 9.
[142] Butor, Michel: *Mobile*, p. 143.
[143] Ibidem: p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

— Relativitatea spaţio-temporală care antrenează simultaneismul.
— Separarea între grupuri şi locuri.
— Separarea între indivizi.
— Precaritatea grupului.
— Rătăcirea labirintică, mişcarea.

Tentative de recuperare a rupturii

a) în spaţiul extern:
— miniaturizarea şi „punerea în abis".
b) în spaţiul intern:
— topografia internă
— visele (proiectate în spaţiul extern)
— noaptea, spaţiu specific
— obscuritatea.

II. Incarnarea spaţiului

Cînd îi adresează lui Mauclair un şpalt din *Coup de dés*[1], Mallarmé scrie: „cred că orice frază sau gîndire, dacă are un ritm, trebuie să-l modeleze asupra obiectului pe care îl vizează şi să reproducă, scoasă la iveală în nuditatea ei, imediat, ca ţîşnită din spirit (. . .) atitudinea acestui obiect faţă de tot".

Poetul subliniază deja un ideal de reprezentare tipografică[2] faţă de care Butor nu va întîrzia să fie sensibil:

---

[1] Citat de Mauclair, *Mallarmé chez lui*, p. 116, 117; să precizăm că nu evocăm decît un aspect al proiectului lui Mallarmé, cf. Scherer, Jacques: *L'expression litéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947, p. 209; citărm sursa mallarmeană pentru a sublinia pînă la ce punct Butor se încadrează aici într-o tradiţie bine stabilită contrar cu ceea ce pretind cea mai mare parte a criticilor anglo-saxoni, cf. Genêt, J. F.: *Lettre from Paris, New-Yorker*, 23 iunie 1962, nr. 38, p. 99. Autor anonim: *The Neo-Realists, Time*, Londra, 20 iulie, 1962, p. 81.

[2] Se regăseşte reprezentarea în *Description de San Marco* unde folosirea spaţiilor albe este presupusă a reproduce de exemplu

Scanned with OKEN Scanner

meditînd la experienţa din *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, situînd această tentativă în istorie, autorul lui *Répertoire 2*, conchide în articolul său *Bien d'autres avant moi:* „se poate spune că azi cartea ilustrată este regula şi cea neilustrată excepţia; şi totuşi, toate aceste cărţi ilustrate sînt în general simpla juxtapunere a unui text şi a unor imagini, fără ca legătura lor să fi fost vreodată gîndită“[3].

Tocmai la meditaţia asupra valorilor semnificante ale literaturii a vrut să invite Michel Butor. Astfel, pentru a accentua aspectul analogic al cărţii sau, dimpotrivă, pentru a-i sublinia specificitatea, autorul a început să gîndească scriitura ca literă dar şi ca imagine.

Evocînd „lecturile de stea“[4], *taşism*-ul scriptural (în analogie cu *taşism*-ul heroldian), autorul lui *L'oeil des Sargasses* face să răsară valorile figurative şi plastice ale tipografiei.

„Ilustraţii
de imagini absente care erau ele însele nişte
Ilustraţii
de texte absente care ar fi ele însele propriile lor
Ilustraţii“.

Capcană cu tradiţii (enciclopedistă, picturală), *Mobile* trebuie să fie considerat o reflecţie asupra gestului[5].

La jumătatea distanţei între o traiectorie „referenţială“

---

mozaicurile pieţei şi se remarcă fenomenul încă şi mai net în *6.810.000 litres d'eau par seconde*. În *Illustrations* reprezentarea rezidă mai ales în raporturile maselor. În acest sens cf. Couffon, Claude: *Michel Butor, une interview*, *Les Lettres Françaises*, Paris, 19—25 decembrie 1963, p. 5: „am încerat să fac din cuvinte ceea ce artiştii făcuseră cu pietrele, cu mozaicul şi cu marmura“.

[3] Butor, Michel: *Bien d'autres avant moi... Figaro Littéraire*, Paris, 21 aprilie 1962, p. 7.

[4] Cf. colocviul nostru difuzat la R.T.B. în iunie 1971.

[5] Décaudin, Michel: *Les „Calligrammes“ d'Appolinaire et la tradition du poème figuré*, *Bulletin de L'Université de Toulouse*, Toulouse, 4 ianuarie 1959, p. 455—458. „Cartea figurată“ utilizează anumite „resurse tipografice“ pentru a imita sensul „textului şi pentru a profita de toate utilizările plastice ale frazei, ale cuvîntului sau ale literei“.

Scanned with OKEN Scanner

și reflecția asupra punerii în pagină, această carte interzice o înțelegere univocă. Dovadă e un studiu care „a făcut dată", cel al lui Roland Barthes.

* * *

Într-adevăr, cînd Michel Butor publică în 1962 *Etude pour unei représentation des Etats-Unis,* lucrarea care inaugurează noua sa tendință literară, el îi oferă lui Roland Barthes ocazia să pună în aplicare modelele de explicare structuralistă.

Critica „tradițională" franceză și anglo-saxonă[6] avea să reacționeze la început într-un mod unanim la apariția cărții: „concepută pentru a trezi sentimente de indignare, de furie", *Mobile* propunea o experiență a cărei singură finalitate consista în terorism.

Indicînd cu indignare agresiunea față de „Belles Lettres", interpretarea denunță un rău latent, cu atît mai puțin reprimat, cu cît cauza sa reală fugea din calea investigației: trebuia să fie atribuit un obiect solicitărilor insolite ale acestei tentative, aceasta trebuia să fie situată, într-un cuvînt neutralizată.

Analiza lui Roland Barthes avea să clarifice totuși intențiile lui Michel Butor.

Ca să fim drepți, pînă atunci autorul volumului *La Modification* nu constituise deloc un subiect privilegiat pentru critica structuralistă; spre deosebire de Robbe-Grillet, de exemplu, romancierul nu renunțase la miturile umanismului sau la tragedia unei scriituri „profunde"; *Mobile* maltratează totuși considerabil aparatul clasic pentru a crea o nouă formă de carte. Această încercare, organizată după schema nediferențiată a ordinii alfabetice, multiplicînd și confruntînd stiluri diverse, repartizînd tranșe de texte în maniera armonicilor integrate într-o serie, consacră anumite moduri de lectură și de scriitură proprii

---

[6] Cf. Coindreau, M. -E.: *Un ballet des heures sur une musique des noms propres, Les Nouvelles littéraires,* 8 martie 1962, p. 7; Roudiez, Léon: *Michel Butor: Du pain sur la planche, Critique,* Paris, Ed. de Minuit, octombrie 1964, mai ales p. 815—908; Villelaur, A.: *Mobile dans l'espace des U.S.A., Les Lettres françaises,* 22—28 martie 1962, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

literaturii numite funcționale, mai degrabă decît să confirme privilegiile sau autoritatea scriitorului.

Pentru autorul *Eseurilor critice (Essais Critiques)*, extensiunea epistemologică a încercării propuse de Butor nu permite nici un echivoc: scriitorul a vrut să răstoarne concepția „retorică" a cărții și a literaturii; el a premeditat o agresiune față de discurs, spărgînd înainte de toate suportul său semnificant — tipografia — și pulverizîndu-i caracteristica esențială, dezvoltarea liniară.

* * *

La o reflecție mai adîncă, atentatul întreprins de creatorul lui *Etude pour une répresentation des Etats-Unis* ar apărea anodin dacă s-ar sprijini exclusiv pe cele două criterii scoase în relief de Roland Barthes. Într-adevăr, nu atît la un scandal față de Tipografie cît la o exploatare sistematică a resurselor ei se dedă Michel Butor, urmînd astfel exemplul lui Mallarmé.

Desigur, dispoziția materială a unei cărți care s-ar situa în tradiția metafizică occidentală, nu oferă deloc puncte comune cu jocurile de margini, alternanța de caractere, distribuția spațiilor albe, a variațiilor de linii, de casete, de pagini, de capitole, implicate de experiența butoriană.

Cu toate acestea ea, departe de a „denigra literatura" are drept efect insistența asupra naturii vizuale a logosului.

Fie că vizează să întruchipeze plastic realul, creînd în interiorul textului relații ideografice „care mimează" lumea[7], fie că are ca scop dimpotrivă acuzarea specificității artistice, jucînd pe imagini estetice care îi amintesc pe Mondrian, Pollock sau Herold, intreprinderea scriitorului subliniază figurarea scriiturii.

În spatele aparentei revoluții provocate de multiplicarea posibilităților de lectură, inerentă „inovațiilor" semnificante din *Mobile*, se desenează o tradiție care nu con-

---

[7] De exemplu jocul între cele cinci margini care însoțesc de la stînga la dreapta un Stat central apoi un loc apropiat, depărtat, etc. provocînd astfel o perspectivă, accentuată dealtfel de scurtarea frazelor.

Scanned with OKEN Scanner

testă cu nimic „Retorica" în accepţia barthiană a cuvîntului.

La ora la care civilizaţia imprimatului e considerată, între alţii după Marshall Mac Luhan, drept ultimul avatar al unei noi rezistenţe, prin întunecarea sensurilor, la triumful iminent al regatului „foniei, al reader's digest-ului", Butor subliniază valorile imaginale ale literaturii. Ar fi uşor de subliniat originea enciclopedistă a acestei atitudini şi de redus la neant afirmaţiile formulate în „Gutenberg Galaxy", afirmaţii care sortesc pieirii orice organizare artistică bazată pe module umaniste.

Rămîne dezagregarea impusă fluxului lingvistic, al doilea argument esenţial avansat de Barthes, dealtfel cu titlul de corolar al primului.

După autorul lui *Littérature et discontinu*, cartea, în mod obişnuit „obiect care înlănţuieşte, dezvoltă, merge şi curge", este dezintegrată aici în economia sa — fondată pe arhitectura alfabetică — şi în combinarea unităţilor sale, combinatorie care depinde în mod primordial de repetiţie. Desigur, utilizarea dispozitivului alfabetic provoacă o mobilizare a lecturii, „ridică detaliul la rang de structură"; deşi nici o aprehensiune — nici chiar cea a unui roman clasic — nu este niciodată total liniară (există întotdeauna reîntoarceri înapoi, trimiteri, reiterări) trebuie mărturisit totuşi că puţine lucruri utilizează pînă azi un procedeu atît de radical precum acela imaginat de Butor.

Totuşi, această organizare nu constituie, în ciuda a ceea ce pretind vederile barthiene „gradul zero al clasamentelor". Să ne înţelegem: poziţiile lui Barthes nu neagă prezenţa unui stil care îmbină informaţii după parametri specifici, ele insistă asupra caracterului indeterminat al acestei compoziţii. Această „nulitate a planului" n-ar fi, dealtfel, gratuită: prin neutralitatea sa îmbinarea ar salvgarda „literalitatea" informaţiilor, s-ar revela drept imaginea fidelă a unei lumi fără ierarhie, drept reflexul constituţiei federale impuse Statelor Unite, în acelaşi timp în care această îmbinare ar pune la adăpost autonomia artistică pentru că ar integra informaţiile într-o ordine diferită decît cea care există în realitate.

Pe plan estetic, o atare distribuţie ar scoate în evidenţă detaliul, ar răstura orice literatură bazată pe noţiunea de dezvoltare.

Desigur, dispoziţia alfabetică trimite la un tip de discurs polisemic, dar ea nu înseamnă apariţia unei forme „insipide" sau neutre: dimpotrivă, ea este expresia unei serii de opţiuni.

În fapt, cîtă vreme anumite denumiri de state sînt restituite în engleză (New-Jersey, New-Mexico) altele (Caroline du Nord, du Sud, Dakota du Nord, du Sud) au fost traduse în franceză. Recursul la limba franceză are ca efect, profitînd de postpoziţia proprie determinantului, să apropie în ordine alfabetică regiuni (din Middle West) vecine din punct de vedere geografic.

Există deci continuitate în formă datorită nevoii de reprezentare a lumii. Atari verificări se găsesc în legătură cu statele traversate noaptea (Virginia Occidentală şi Virginia) sau în legătură cu alte teritorii (Florida şi Georgia, Illinois şi Indiana).

Aceste corespondenţe subliniază deci determinările inerente repartizării alfabetice aşa cum a conceput-o Butor şi contribuie la crearea impresiei unei „continuităţi geografice".

Acest efect este, dealtfel, coroborat pe plan semantic de omonimie. Contiguităţile pur verbale subînţeleg vecinătăţi pregnante care reflectă aceleaşi determinări ca şi ordinea alfabetică franceză.

În fapt, sub fiecare rubrică desemnînd un stat se găseşte un anumit număr de oraşe proprii acestui teritoriu şi, în corespondenţă, sînt menţionate denumirile relative la oraşele omonime primelor. Între aceste denumiri unele trimit la o proximitate geografică sau alfabetică, altele indică o apropiere gratuită.

Cadrul teritorial, stricto sensu, explodează deci în folosul unei noi intersectări, fundamental verbală dar deloc lipsită de perspectivă referenţială.

Dovada cea mai patentă a menţinerii reprezentării constă în „lacuna" pe care o constituie Hawai; această subîmpărţire a cărţii nu conţine nici un nume de oraş care să poată fi apropiat de acelea care apar în alte părţi; ab-

Scanned with OKEN Scanner

senţa de articulaţie omonimică pune deci Hawai-ul de-o-parte în compoziţia generală a volumului; „anomalia“ este, bineînţeles, grea de consecinţe „ideologice“[8]: ea se destramă, tulbură prin marginea ei siguranţa textului.

Dacă economia nu traduce total discontinuitatea la care face aluzie Barthes, combinatoria unităţilor exprimă mai bine această caracteristică.

În fapt, *Eseurile critice* discern în *Mobile* un tip de figură, repetiţia, figură pe care o consideră ca expedient al „mişcării legate, făcute din spărturi“ care ar anima opera.

Or, repetiţia nu constituie decît o modalitate a unui procedeu fundamental, care este principiul de construcţie propriu operei: enumerarea.

De fapt, *Etude pour une réprésentation des Etats-Unis* cuprinde trei tipuri de serii:

a) lista ordonată după alfabet: sînt citate de-a lungul întregului volum, după această ordine, cele optsprezece parfumuri de îngheţată furnizate de restaurantul Howard Johnson, panourile evocînd staţiunile de benzină de la Caltex la Texaco.

b) lista repartizată după un criteriu semantic: legătura specifică depinde de coordonare: este cazul anumitor naraţiuni fragmentate de-a lungul lucrării (citatele din personalităţi istorice, odiseea exploratorilor, trimiterile la trecut).

Să precizăm că aceste „topologii“ semantice pot să acopere ansamblul cărţii (de exemplu istoria indienilor)

---

[8] Această singularitate geografică e subliniată şi de folosirea albului tipografic care invadează aproape toată pagina şi care ar putea să constituie echivalentul apei care înconjoară insula. S-ar putea considera astfel, urmînd principiile lui Ricardou, *op. cit.*, această pagină aproximativ goală drept o ilustrare a problemei puse de Hawai: tăiată semantic de restul lucrării, insula ar avea aceeaşi situaţie şi din punct de vedere tipografic. La limită, ar fi posibil să se estimeze că lacuna omonimică şi materială constituită de Hawai simbolizează originalitatea politică a acestui stat colonial. Distanţa formală ar reflecta atunci problema geografică şi politică; şocat de o incongruenţă „literară“ relativă la organizarea cărţii, cititorul ar fi invitat să se întrebe asupra sensului însuşi pe care îl ascunde problema estetică. Acest raţionament în maniera lui Ricardou nu este nici infirmat nici coroborat de un argument textual, cf. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, s.d. (1962), (Tel Quel).

Scanned with OKEN Scanner

sau să se întindă asupra unei părți a lucrării (de exemplu extrasele din discursurile pronunțate de Penn).

c) Formă a seriei, reluarea este și ea de menționat: să avansăm, cu titlu de ilustrare: automobilele, culorile cămășilor purtate de conducători; repetiția evocării maritmice sau rasiale este marcată în același fel.

În fine, reîntoarcerea anumitor elemente determinate în mod diferit la fiecare enunțare (numele lacurilor, munților și pădurilor) confirmă procedeul.

Dacă recurența poate deci să fie notată, ea este totuși de considerat ca un aspect al enumerării. Or, această din urmă figură implică în mod necesar prezența unei legături semantice sau a unei ordini convenționale, cîtă vreme această relație e atenuată în repetare. Enumerarea implică existența unui subiect implicit care unifică toate predicatele, și se află aici schema pe care se bazează orice lectură tradițională. Desigur, *Mobile* propune o eliberare de perspective, accentuează disponibilitatea din multiple puncte de vedere, dar legăturile între componente rămîn nete: apercepția solicitată de lucrare se situează mai puțin la nivelul unei rătăciri sincopate cît în ritmul unui parcurs călăuzit de cicluri îmbinate unul într-altul.

* * *

Astfel se explică paradoxul inerent organizării întregii opere a lui Michel Butor: „universul" este surprins „sub forma unui *continuum* făcut din opoziții succesive", după expresia lui Levi-Strauss.

În acest fel se justifică importanța raporturilor între elemente căci relațiile schițează în anume fel discuții pe care se angajează un aparat referențial mobil care pune sub semnul întrebării redundanța și previzibilitatea.

* * *

Să ne profilăm deci în dedalul lui *Mobile* pentru a-i discerne mecanismele.

Henri Ronse scrie: „Labirintul arhitectonic lasă să se întrevadă realitatea unei literaturi a simbolului opusă unei literaturi alegorice, o literatură care-și găsește în

Scanned with OKEN Scanner

ea însăşi sensul, căci acesta din urmă se naşte din logica internă a ficţiunii"[9].

Critica formulează astfel o caracterizare formală a cărţii, caracterizare pe care J.-H. Matthews[10] o schiţase deja în legătură cu programul teoretic pe care şi-l fixase Butor.

În fine, la fel cum spaţiul real rătăceşte în dedalurile sale, edificiul literal derutează, atentează, suscită o lectură plurală, impune nu doar la nivelul volumului ci la cel al paginii deambulări lente şi reînnoite.

Într-adevăr, diversele liste sînt compuse din elemente care se vor juxtapune (şi nu se vor succeda doar). Termeni aparţinînd unor serii diferite se vor amesteca deci; fiecare unitate se va găsi cu alte cuvinte într-un număr determinat de contexte şi pe fiecare pagină va fi posibilă o surprindere „simultană" ţesută din plonjee şi din încrucişări.

A citi va însemna deci a repara un corp savant îmbucătăţit sau mai exact *a te instala* în această destrămare.

1. *Incarnarea formală.*

Pe pagină unităţile se îmbină în „blazoane".

Acestea din urmă sînt constituite în general în ordinea următoare:

— un element enumerat;
— un element enumerat sau repetat;
— în alternanţă cu element enumerat şi repetat.

Cu titlu de exemplu, în Statul Colorado cele două oraşe Lake City[11] prezintă celule constituite, respectiv din:

— un element enumerat (lacul) pentru cel dintîi;
— elemente enumerate pentru ambele;
— un element repetat (frontiera) pentru cel dintîi, un element enumerat (lacul Eldorado) în al doilea caz.

---

[9] Ronse, Henri: *Le labyrinthe, espace significatif, Cahiers internationaux de symbolisme*, Paris, iunie 1965, p. 27—43, mai ales p. 28.

[10] Matthews, J. -H.: *Un nouveau roman? recherches et tradition, Revue des Lettres modernes*, éd. Minard, 1964, n-rele 94—99.

[11] *Mobile:* p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Incarnarea tipografică.*

Daturile formale precedent semnalate sînt hrănite de compoziţia plastică.

La nivelul paginii, blazoanele[12] grupează pentru fiecare termen turnat în litere majuscule o serie de indicaţii cu caractere minuscule, atît italice cît şi romane. Repartizarea se stabileşte deci cel puţin după schema următoare:
corp verzal lat + minuscule romane
albitură[13]
corp minuscul italic
albitură
corp minuscul roman
albitură.

Desigur, variaţiile sînt numeroase şi apariţia blazoanelor se face progresiv[14] în volum pentru a dispare în ultimele capitole consacrate nopţii[15].

— Cu toate acestea, aceste celule tipografice construiesc şi o „incarnare" de litere romane care izolează în centru[16] caracterul italic.

Acest cadru conturează figuri tipografice în inima blazonului; semnificantul care ţîşneşte în centrul celulei este astfel scos în evidenţă ca o ilustraţie într-o carte cu imagini.

— Pe de altă parte, rolul spaţiilor albe se desprinde net din tabloul pe care l-am schiţat şi confirmă disparitatea caracterelor: dat fiind că fiecare constelaţie cuprinde diverse tipuri de scriitură şi între acestea se insinuează „spărturi" (pentru a relua expresia lui Mallarmé), continuitatea logică a discursului e ruptă.

Pentru a restabili o coerenţă, apercepţia va trebui să se orienteze asupra raporturilor de apropiere între termeni,

---

[12] Saint-Aubyn: op. cit. p. 430.

[13] Albitură = spaţiere tipografică, cf. Peignot: *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, (Idées) (albitură, în fr. = justification — n. tr.)

[14] Blazoanele se constituie progresiv în cursul primei nopţi.

[15] A doua noapte (la fel ca în prima zi), blazoanele se dezagregă şi elementele se succed amestecat.

[16] De exemplu *Mobile:* p. 25, scriitura italică şi imaginea în scară sînt încadrate de două linii în caractere romane.

Scanned with OKEN Scanner

trecînd cîteodată dincolo de diferenţele de corpuri tipografice. Atenţia se va orienta deci înainte de toate spre relaţiile dintre cuvinte. Va decurge de aici, pentru pagină, o autonomie mai mare faţă de capitol.

3. *Incarnarea semantică.*

Elementele care constituie celulele pot fi deci abordate în sensuri multiple.

Lecturile se efectuează:

— *în interiorul unuia şi aceluiaşi blazon:*

în numeroase ocazii blazonul conţine coloane duble. Privirea posedă atunci facultatea de a parcurge separat fiecare listă sau de a face să alterneze componentele celor două serii. De fapt, autorul are grijă ca, atunci cînd juxtapune două enumerări, să integreze în interiorul fiecăreia din ele predicate pertinente[17] în raport cu subiecte diferite. Să citäm[18]:

— „sau un covor cu ciucuri, eleganţă „sculptată", încîntător! original! desenul formează o grecoaică clasică, se face în
— negru
sau o oală de pictură
— alb (. . .)
— aur federal (. . .)
— roşu cireaşă
— gri odăjdii (. . .)
— verde mentă întunecat (. . .)
— gri cărbune de lemn (. . .)
se face în
— alb
— bej pergament
gri lemn flotat
bej piatră de rîu
— albastru ming etc . . ."

[17] Cohen, J.: *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, s.d. (1966) p. 109. Există pertinenţă atunci cînd „predicatul este unul din predicatele posibile ale unui subiect".

[18] Butor, Michel: *Mobile:* p. 248

Scanned with OKEN Scanner

Toate predicatele aparţinînd universului culorilor[19] sînt pertinente în raport cu primul subiect (covor) ca şi cu al doilea (oală de pictură). Modurile de lectură sînt deci multiplicate.

Efectul parodic care decurge din acest procedeu poate da naştere unei valori reprezentative. Predicatele fiind identice, subiectele sfîrşesc prin a fi confruntate. Astfel, curiozităţi turistice şi imagini religioase se pot găsi la un loc, asimilate. Se poate vedea în aceasta o ilustrare a mentalităţii americane (ne vom gîndi la comercializarea miturilor).

— *pe pagină, dar printr-un joc între diverse blazoane*[20]

a) Fenomenul apare net atunci cînd două blazoane care cuprind fiecare în centrul lor o enumerare de naraţiune, figurează pe aceeaşi pagină.
Privirea se găseşte atunci plasată în faţa posibilităţii de a citi în continuare cele două fragmente ale naraţiunii fără a ţine cont de interferenţele provocate de transele de texte intermediare.
Acest fel de lectură s-ar substitui unei alte posibilităţi: aceea de a considera fiecare blazon ca un tot, ca un ansamblu de termeni coordonaţi prin *inconsecvenţă*[21]. În acest caz toate elementele uneia şi aceleiaşi celule ar fi citite liniar.

b) La fel, cînd o enumerare alfabetică se întinde pe mai multe blazoane, privirea e mobilizată într-un mod mult mai liber[22].

Dar, în acelaşi timp în care reflectă lumea, polivalenţa semantică pune accentul pe raporturile dintre semnele înseşi etalate pe pagină.

Polisemia atrage atenţia asupra relaţiilor dintre semnificanţii proprii paginii independent de sensul global conferit cărţii.

---

[19] Orice predicat are un sens care evocă un univers al discursului, cf. Cohen, *op. cit.*, p. 108.

[20] De exemplu: *Mobile*, p. 209.

[21] Cohen, *op. cit.*, p. 172, inconsecvenţa este coordonarea a două idei care, aparent, nu au nici un raport logic între ele.

[22] De exemplu cf. *Mobile*, p. 76—81: enumerarea alfabetică a numelor maşinilor.

Scanned with OKEN Scanner

Această dublă postulare, care plasează arta între deschiderea spre exterior și conștiința de sine, erijează lectura lui *Mobile* într-o perpetuă oscilare.

* * *

Resursele tipografice, formale, semantice, trimit la un mimetism care nu este niciodată mărginit în unica sa funcție. Mărturii sînt procedeele de incarnare a vidului care vor divulga un microcosm de fantasme estetice.

Dacă această carte adoptă față de distanța între locuri o atitudine de reproducere, ea dă seamă de celelalte caractere spațiale cu aceeași așa-zisă fidelitate.

Modalitățile punctului de vedere sînt ilustrate de resursele materiale ale cărții; noi vom examina:
a) — flash-ul, b) — perspectiva, c) — „ștersăturile".

a) Toate detaliile care implică ideea de „șoc"[23], în sensul în care definește termenul Matoré, sînt indicate la marginea principală și sînt în general înconjurate de o suprafață importantă de alb. Astfel e figurată punerea în evidență a firmelor luminoase[24], a panourilor de bun venit situate la începutul capitolelor, și a altor repere vizuale[25].

b) Cît privește viziunea în profunzime, ea este redată de un recurs la decalajul marginilor. De exemplu, apariția monumentelor de la Oxford luminate în noapte[26] se incarnează într-o enumerare oblică de tipul:
Miezul nopții la Oxford

Monumentul lui Washington iluminat.
Monumentul lui Jefferson iluminat.
Monumentul lui Lincoln iluminat.

Cîteodată perspectivele se combină pentru a figura un cap de săgeată[27]:

---

[23] Matoré, Georges: *op. cit.*, p. 189—202; cap. *Le discontinu*. După Matoré șocul rezultă dintr-o percepție care antrenează o ruptură în sensibilitate.
[24] *Mobile*, p. 110.
[25] Cf. Lista de ansambluri formale de la sfîrșitul volumului.
[26] *Mobile*, p. 131, 136.
[27] *Mobile*, p. 132

Scanned with OKEN Scanner

Capitoliul iluminat
Casa Albă iluminată.
Curtea Supremă iluminată
Vila Generalului Lee iluminată
Departamentul Tezaurului iluminat.

c) În fine, unghiul de viziune poate ilustra obișnuirea privirii cu anumite detalii de peisaj care sfîrșesc cu timpul prin a nu se mai decupa de „fondul" constituit de restul cîmpului observat. Butor a exprimat plastic acest fenomen exploatînd punctuația. Într-adevăr, scriitorul a conferit punctelor zise „de suspensie" o accepțiune cînd eliptică, cînd substitutivă.

— Valoarea eliptică se înțelege atunci cînd semnul tipografic presupune că anumite elemente sînt decupate însă pot fi ușor completate într-o unitate textuală. De exemplu: „(...only)" ar fi de completat, pentru a se înțelege: „for whites only"[28].

— Valoarea substitutivă desemnează prezența unui semn tipografic care înlocuiește unitatea textuală[29] care trebuie completată în totalitatea sa; astfel: « . . . » înseamnă „rezervațiile de indieni"[30].

Dacă ruptura e produsă de multiplele resurse ale cărții, soluțiile pentru discontinuitate sînt și ele figurate, așa cum e punerea în abis.

Concentrarea geografică este țesută printr-o „punere în abis" literară. La fel cum în parcul regional se observă ansamblul realității americane, acel „Vă rugăm să inserați" urmează să reia textual un anumit număr de formule și de teme relative la Freedomland[31].

Spațialitatea nocturnă nu scapă demersului dedublării.

Să amintim cele trei trăsături distinctive ale spațiului nocturn:

---

[28] De exemplu: *Mobile*, p. 16, 19, 22, 23, 37, 45, 67, 82 etc.
[29] Conotația substitutivă reprezintă un fel de accepțiune eliptică pentru că în ambele cazuri suplimentarea termenilor se impune. Substituția constituie o „elipsă totală".
[30] De exemplu: *Mobile*, p. 50, 51, 56, 61, 66, 77, 83, 179, 182, 192, 193, 231, 275.
[31] Aceste teme apar în *Mobile*, p. 191, 200, 212.

Scanned with OKEN Scanner

1 — ştergerea numeroaselor detalii relevate ziua
2 — prezenţa unei profunzimi subliniate de reflexe
3 — confuzia (între oraşe).

1 — Suprafaţa ocupată de alb e mult mai considerabilă noaptea decît ziua şi figurează rarefierea pe care am definit-o. Butor vorbeşte în *Le livre comme objet*[32] despre criteriile constituite de aerare, de decupaj şi de ordinea textului; s-ar putea aplica aceste noţiuni la capitolele care evocă nopţile:

rarefierea maselor se remarcă aici ca şi în *Illustrations* (mai ales în *Litanie d'eau* şi în *Les Montagnes Rocheuses):* ea e confirmată de aliniere şi de decalajul marginilor[33].

decupajul este de asemenea caracteristic: nu numai capitolele, dar şi paragrafele se dovedesc mai reduse şi mai numeroase în partea consacrată nopţii.

În ce priveşte ordinea, vom reveni în pasajul relativ la confuzie.

2. — Reflexele sînt incarnate esenţial de rectangule simple[34] sau duble[35]. Această ultimă figură geometrică cîştigă o importanţă fundamentală în operă; ea este utilizată sistematic pentru a sublinia luminile şi reflexele.

3. — Confuzia este semnificată de un amestec de „blazoane". Blazoanele nu se formează decît progresiv la sfîrşitul primei nopţi[36]. În a doua noapte, acest model de organizare dispare, iar dezordinea prezidează distribuţia descrierilor. De remarcat dealtfel că o anumită anarhie în ce priveşte blazoanele[37] subzistă în cea de a doua zi, ca şi cum aceasta din urmă s-ar resimţi după urmele nopţii precedente (am menţionat un fenomen analog în viziunea spaţiului).

* * *

Cît priveşte mişcările care populează spaţiul nocturn, ele sînt sugerate de asemenea, în principal de distorsiunile

---

[32] Butor, Michel: *Répertoire 2, op cit.*, p. 119.

[33] Cf. paragraful cu privire la reprezentarea locurilor şi a localităţilor.

[34] *Mobile*, p. 96, 97, 98, 100, 115, 245.

[35] P. 162, 323, *Mobile*, p. 239.

[36] *Mobile*, p. 14, 15, pentru noţiunea de „blazon", cf. enumerarea.

[37] Blazoanele se amestecă.

Scanned with OKEN Scanner

imprimate formei rectangulare. Decalajul marginilor[38] permite mărirea cantităţii de alb (aliniind de exemplu, unul lîngă altul, rectangule de mărimi diferite) pentru ca sintagma globală să evoce o figură triunghiulară. Autorul creează astfel o impresie de întindere oblică reprezentînd măturarea spaţiului de către vise sau de fasciculele televizoarelor[39].

Născută la începutul celei de a doua invazii nocturne[40], această motricitate atinge cîteodată paroxismul[41]:

BENTON, cf. de Marshall, Kentucky
valul de somn care vine din Atlantic.

BENTON
valul de somn tulbure care vine din Kentucky în Missouri.

BENTON, KANSAS
valul înalt de somn care vine din Missouri
în Kansas.

JACKSON, STAT AL PĂSĂRII CARDINAL[42].

Decalajele se efectuează cînd de la dreapta spre stînga, cînd, chiar mai des, de la Vest spre Est[44].

Astfel se desfăşoară o pleiadă de semne tipografice care nu trimit atît la referent cît incită la punerea problemei economiei lor şi a raporturilor lor reciproce.

Se cuvine deci ca etapa succesivă a demonstraţiei noastre să fie consacrată acelui proprium semnificant al cărţii.

III. Specificitatea estetică

Paragrafele care precedă au încercat să circumscrie anumite procedee care coroborează natura „substitutivă" a

---

[38] Matoré, Georges: *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la penseé, la philosophie et l'art contemporain*, Paris, La Colombe, s.d. (1962): „Marginea este un cadru limitat la o singură latură a rectangulului, care circumscrie domeniul".

[39] Butor utilizează decalajele atunci cînd textul face aluzie la difuziunile onirice, la T.V.

[40] Butor, Michel: *Mobile*, p. 114.

[41] Butor, Michel: *Mobile*, p. 129.

[42] Butor, Michel: *Mobile*, p. 116.

[43] Butor, Michel: *Mobile*, p. 152.

[44] Butor, Michel: *Mobile*, p 153.

Scanned with OKEN Scanner

cărţii chiar în măsura în care tehnicile relevate vizau imitarea realului în artă.

La începutul analizei noastre am decis să nu disociem dispunerea în volum, în capitol şi în pagină; demersul nostru era dictat doar de scopul următor: descrierea exploatării resurselor tipografice, semantice, formale şi eventualele verificări ale acestora.

Totuşi se observă, lăsînd la o parte orice restricţie, că reprezentarea formală[1] priveşte mai cu seamă organizarea volumului, cu alte cuvinte repartizarea unităţilor în interiorul capitolului; dimpotrivă, reproducerea tipografică şi semantică trimite mai degrabă la punerea în pagină şi la dispunera în sînul secţiunilor organice. Pe de altă parte am putut să remarcăm tendinţa paginii spre o anumită autonomie. Liniile care urmează vor avea deci drept scop să pună în paralel încarnarea spaţiului şi a literalităţii pure în *Etude pour une représentation des Etats-Unis*. Dacă va fi cazul, ne vom pune problema „incidenţei" înţelegînd să definim prin aceasta deformările impuse viziunii lumii de către organizarea logosului. Cum nu vom mai fi obligaţi din punct de vedere metodologic să respectăm ordinea referenţilor[2] vom putea să separăm, din dorinţa de claritate, studiul volumului de cel al paginii.

Volumul

Michel Butor reduce lumea la un număr de componente mai mult sau mai puţin independente pe care noi le-am definit drept „referenţi"; disocierea şi recompunerea universului se deschide într-o operă „microcosmică", analog al realului. Este important să ştim acum felul în care informaţiile se vor transforma în „ansambluri formale"[3], felul în care acestea din urmă se vor construi sau se vor deforma sub influenţa scriiturii. Într-un cuvînt, trebuie

---

[1] În sensul în care am definit termenul în introducerea noastră.

[2] În sensul în care l-am definit; ne folosim de termenul teoretic în capitol.

[3] Guimbretière: *op. cit.*, p. 21: „Scriitura este o formă de limbaj" care desemnează îmbinarea unităţilor în interiorul unui continuum estetic.

Scanned with OKEN Scanner

să recenzăm și să definim unitățile sintagmatice ale cărții, apoi să descriem repercusiunile îmbinării lor asupra sensului global.

Categoriile

O tipologie referențială s-ar repartiza esențial în patru categorii:[4]

Se va distinge o realitate

a — obiectivă (situată în spațiul extern)

b — subiectivă (emanînd din spațiul intern)

c — reprezentată.

Vom adăuga o a patra categorie bazîndu-ne pe teoriile lui Michel Butor[5]

d — o realitate simbolică.

a) *Realul obiectiv:*

Ocupă un loc important în *Mobile;* această categorie prezintă o realitate materială, va fi vorba în cazul în speță de enumerarea jaloanelor:

stațiile de benzină[6], afișele luminoase, semnalele.

Mijloacele de informare: mașinile, avioanele, telefoanele, ziarele, conversațiile, trenurile, radiourile, vasele.

Reflexele: ale luminii reflectate de faruri, de geamuri.

Descrierile de peisaje: insulele, rîurile, fluviile, lacurile, pădurile, munții, cavernele, peșterile, arborii, ramurile, străzile și cartierele orașului, monumentele, evocările mării, numele de locuri.

Descrierile de locuri: bisericile, hotelele, cafenelele, cinematografele și aerodromurile.

Enumerarea obiceiurilor: bucătăria etc . . .

---

[4] Guimbretière: *op. cit.:* „fiecare ansamblu de daturi transmise de limbajul scriitorului" aparține „unui anumit nivel al existenței, unui anumit domeniu al vieții, unui anumit plan al ființei, unui anumit univers". Această definiție se potrivește în mod deosebit daturilor unei scriitori atît de „seriale" ca și aceea a lui Butor.

[5] Butor, Michel: *Répertoire 2, op. cit.,* p. 10, cf. și capitolul nostru asupra programului lui Butor.

[6] Pentru detaliile enumerărilor, cf. lista de ansambluri formale de la sfîrșitul lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

b) *Realul subiectiv*

această categorie desemnează realitatea percepută sau evocată fie de un individ fie de un grup și cuprinde:

1) realul perceput:
   de narator,
   străzile munții, spațiul, „Cafetaria"
   de orice călător: rezervațiile, pancartele de segregare
   de albi: negrii
2) realul evocat: care se împarte în
   real amintit
   real visat (și mitic).

a) realul amintit cuprinde enumerările de personaje albe sau de indieni (Wagner, Franklin, Penn, Jefferson, Allister, Barbé Marbois, Caruegie. Lovercraft), de evenimente, de declarații istorice, de considerații politice sau filosofice, de fapte mitice — citate din presă, din ghidul albastru din 1890 în legătură cu expoziția din Chicago; raportul procesului vrăjitoarei Martin.

b) realul visat este constituit de:
   visele naratorului
   visele indienilor
   visele copiilor
   visele adulților albi.

c) realul mitic acoperă viziunile indienilor.

c) *Realul reprezentat:*

constă în enumerări ale unei realități pictate, fotografiate sau inserate în orice spațiu estetic.

Exemplele sînt numeroase; vom releva:
ilustrațiile: planșe de păsări pictate de Audubon
picturile: picturi murale; peisajul marcat cu trăsăturile unor președinți celebri
fotografiile
planșele de catalog
hărțile.

d) *Realul simbolic:*

cuprinde un simbolism *extern* (enumerarea unui real care concentrează în sine componentele tuturor categoriilor) și un simbolism *intern* (enumerarea unui real care este

Scanned with OKEN Scanner

imaginea construcției cărții); categoria simbolismului se definește deci ca enumerare a unui real ce descrie relațiile ansamblului cu partea.

Cazul cel mai tipic al simbolismului extern este parcul din Freedomland (care reflectă în el toate componentele ansamblului american).

Într-adevăr, Freedomland concentrează realurile obiectiv[7], subiectiv[8] și reprezentat[9].

Ilustrările simbolismului intern sînt mai numeroase:

tema „quilt"-ului

alfabetul indianului Sequoiah

citatul din Lovercraft

tehnica anumitor cataloage.

Aceste exemple simbolizează raportul ansamblului livresc cu constituantele sale.

Dat fiind că sondează tehnica compoziției, simbolismul intern este de o importanță clarificatoare.

Tema „quilt"-ului merită o analiză în acest sens. Imagine a creației și a relativității sale, el este îmbucătățit și „reconstruit"[10] (după modelul limbii inventate de Sequoiah); această reconstrucție este dinamică, generativă; ea evoluează cu timpul în paralel cu realitatea[11]; compoziția dizarmonică este reflexul dissimetric al unei lumi lacunare pe care percepția n-o cuprinde total[12].

„Desenul acestei cuverturi amintește visul lui Iacob în timpul rătăcirii sale (. . .) cea care compunea altădată un quilt distrugea uneori deliberat simetria desenului său"[13].

Organizarea cărții, după cum semnalează Lovercraft, este neterminată[14]. Veșmînt de Arlechin, actul creator,

---

[7] Cf. Butor, Michel: *Mobile*, 256.
[8] Cf. Butor, Michel: *Mobile*. p. 195.
[9] Cf. Butor, Michel: *Mobile*, p. 251, „o pagină dramatică a istoriei retrăiește . . .".
[10] Cf. *Mobile*, lista de ansambluri formale de la sfîrșitul lucrării
[11] Cf. Roudaut: op. cit., capitolul „*Une lecture possible*", p. 59.
[12] Cf. *Mobile*, p. 29.
[13] Cf. *Mobile*, p. 181.
[14] Cf. *Mobile*, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

fără să fie posibil să fie circumscris cronologic, face obiectul unei autodescrieri supuse mutației[15] de-a lungul întregii lucrări.

Îmbinarea și ambiguitățile enumerative

Nu mai trebuie să spunem că o atare tipologie nu respectă multiplele nuanțe; diferitele „straturi" formale nu se mai disting tot atît de net sau tot atît de sistematic. Ea are drept scop pur și simplu să arate tehnica de organizare a spațiului estetic la nivelul dimensiunilor sale, al „volumului" său.

Într-adevăr, diferitele categorii de realuri evocate pot fi considerate drept complementare; astfel, realul evocat are drept context de situare lumea obiectivă: de exemplu pentru indieni originea viselor rezidă în rezervații[16].

Pe de altă parte, realul obiectiv ajunge uneori la o ancorare în realul subiectiv: astfel visul este centrat cînd asupra mașinilor, cînd asupra pădurilor, pe scurt asupra temelor caracteristice pentru ansamblul formal „obiectiv"[17].

Între diferitele categorii există o echivocitate care le unește în succesiunea scriiturii:

— De exemplu se va nota ambiguitatea între realul simbolic și realul obiectiv[18]; în capitolul consacrat New-York-ului, notațiile care desemnează lumea din Freedomland și capitala Americii sînt adeseori confundate:

„Bătrînul New-York mărunt:
în boutiques, pe străzi, veselia, atmosfera New-York-ului de acum o sută de ani! Servitori cu voci de aur, cai și costume, policemen, totul e făcut pentru a reconstitui timpul trecut".
„475.000 de irlandezi
Arabii care citesc „Caravan"
Red Coach, specialități americane,

[15] *Mobile*, p. 203.
[16] *Mobile*, p. 143.
[17] *Mobile*, p. 13, 157.
[18] *Mobile*, p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

WBNX, emisiuni poloneze
Sardi's, atmosfera de pe Broadway".

În extrasul citat, primul ansamblu privește în mod net Freedomland, dar al doilea poate desemna realitatea orașului tot atît de bine ca și miniaturizarea acestei realități în parcul de atracții. Această ambivalență e accentuată de ansamblurile care urmează și care reamintesc Freedomland. Conversațiile relatate în paragrafele următoare ilustrează[19] această duplicitate căci ele pot să depindă și de cele două moduri ale realității:

— Confuzia între realurile reprezentat și obiectiv intervine de asemenea.

Astfel ilustrațiile lui Audubon și descrierile de păsări se amestecă.

Să ne mai amintim și că în coloanele duble încîlceala predicatelor favorizează echivocitatea (de exemplu culorile din caverna mamuților și planșele unui catalog).

Ambiguitatea enumerativă introduce deci moduluri de ordine succesivă între unitățile paginii.

Am văzut că reprezentarea realului era ofuscată de această ambivalență. Într-adevăr, pentru Freedomland (am citat) de exemplu confuzia între realul simbolic și cel obiectiv subliniază continuitatea scriiturii, însă deformează viziunea spațiului (pentru că locurile miniaturizate și cele naturale se confundă).

Îmbinarea și reprezentarea

Ar fi zadarnic totuși să pretindem că dispoziția ansamblurilor formale ilustrează doar omogenitatea estetică. Dimpotrivă, organizarea formală are și valoare de incarnare.

Blazoanele

ansamblurile formale se grupează în „blazoane" așa cum a fost semnalat mai înainte (expresia este a lui Butor)[20], adică în tropi provocați de schema următoare:

---

[19] *Mobile*, p. 255.
[20] Saint-Aubyn: *op. cit.*, cf. supra.

Scanned with OKEN Scanner

Prima noapte:	realitate obiectivă + realitate obiectivă
	realitate obiectivă, subiectivă, sau reprezentată
	realitate obiectivă
Prima zi:	realitate obiectivă
	realitate obiectivă sau simbolică
	realitate subiectivă
	realitate obiectivă sau reprezentată
A doua noapte:	realitate obiectivă
	realitate subiectivă, obiectivă, sau reprezentată
	realitate subiectivă sau obiectivă
A doua zi:	realitate obiectivă
	realitate obiectivă sau simbolică
	realitate reprezentată sau subiectivă
	realitate obiectivă sau reprezentată
A treia noapte:	realitate obiectivă
	realitate obiectivă sau subiectivă
	realitate obiectivă

Acestea nu sînt decît formulele arhetipale, căci variaţiile de specie sînt numeroase.

Repartizarea blazoanelor reflectă realitatea geografică în acelaşi fel ca şi ordinea alfabetică.

Într-adevăr, statele apropiate din punct de vedere geografic (cele despre care am observat că impun adesea o distorsiune în alfabetul englez) oferă formule apropiate.

Astfel primul oraş din Florida, Milton, este ilustrat de patru ansambluri obiective (inundaţie, păsări, mare, vegetaţie), un ansamblu reamintit (indianul), un ansamblu zărit (negrul)[21].

La fel în Georgia imaginea oraşului Greensboro[22] constă în două ansambluri obiective (mare, vegetaţie), un ansamblu reamintit (indianul), un ansamblu zărit (negrul).

Am putea să mai citäm apropierea între blazoanele Carolinei de Nord şi Carolinei de Sud.

---

[21] *Mobile*, p. 35.
[22] *Mobile*, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

În interiorul blazoanelor se schiţează permutări[23] care au valoare reprezentativă precum şi acuzări de frecvenţă şi asociaţii.

Se mai remarcă şi îndesirea aparițiilor conferite temei: frecvenţa categoriei „realitate subiectivă" este revelatoare pentru o voinţă de a mima realitatea (de fapt în a doua noapte acest „ansamblu formal" apare mult mai des şi vestigii ale sale subzistă şi în cea de a doua zi).

Asocierile au şi o putere conotativă care incarnează realitatea spaţială.

De exemplu, elementul *mare*, descris la început ca obiectiv, va fi asociat progresiv unor enumerări subiective care simbolizează apariţia unui vis[24].

Am remarcat pentru citările de personaje un fenomen analog.

Pagina

Organizarea blazoanelor, ambiguitatea enumerativă pun în lumină progresiunea în interiorul volumului.

Aluzia la pagină a fost făcută necesară mai ales în ce priveşte echivocitatea în sînul categoriilor realului.

Peignot remarcă faptul că „alfabetul roman se potriveşte mult mai mult limbilor latine decît limbii şi idiomelor anglo-saxone[25]. „Stilul de literă american tinde să se îmbătrînească; tipografia este (...) reflexul evoluţiei gîndirii unei naţiuni"[26].

Se cuvine să semnalăm că Butor a optat pentru corpuri tipografice propriu-zis „latine" în *Mobile* pentru că el se bazează pe caracterele romane şi italice (fără a mai socoti literele mari).

Această opţiune estetică iese la iveală nu numai la nivelul caracterelor tipografice ci şi la cel al blazoanelor.

---

[23] Butor, Michel: *Mobile*, p. 25, 105, 111, 125, 219, 220, 265, 267, 140—145, de exemplu. Se vor observa permutările motivului „negru" care va evolua de-a lungul lucrării pînă la a se găsi, în fine, în fruntea constelaţiilor.

[24] Butor, Michel: *Mobile*, p. 35, 44, 101, 121, 175, 181, 191, 203, 243, 265, 281, 287; de exemplu 15—20.

[25] Peignot, Jerôme: *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, s.d. (1967) (NRF), p. 115.

[26] Ibidem: p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul figurării nu este întotdeauna relativ la spaţiu, ci poate consta în crearea unei imagini tipografice care evocă sensul textului: o ideogramă.

Celulele tipografice ţesute în caractere italice demonstrează tehnica incarnării; din punct de vedere semantic, aceste ansambluri au valoare de ideograme care explicitează primul cuvînt pe care îl cuprind. Fiecare element este deci predicat în raport cu termenul iniţial:

„Marea,
cabine de baie,
şezlonguri
uleiuri de soare
ochelari negri
biciclete pe apă“[27]

Această unitate semantică a grupului permite o substituţie tipografică. Astfel, pentru elementul *mare* distanţa marginilor creează o mişcare de zig-zag care evocă valurile[28]; la fel, celula care aminteşte „păsările“ este simbolizată de vîrful unei săgeţi desemnînd mişcarea[29]; imaginea stîncilor este trasată de o linie oblică care mai provine şi dintr-o ruptură în scară[30]. S-ar mai putea descrie ritmurile alterne care exprimă abundenţa vegetaţiei[31], masele compacte orientate spre vest, care învăluie grafic minereurile (aici absenţa de spaţiu alb este reprezentativă pentru asperitatea pietrelor preţioase)[32], sau decalajele neregulate, reflexe ale ondulaţiei vîntului[33].

Dacă celulele evocă sensul textului, ele mai au şi o valoare plastică; pe baza funcţiunilor în spaţiul estetic le analizăm aici retorica.

Într-adevăr, sub pretextul de a simboliza în forme semnificaţia limbajului, aceste ansambluri pun la contribuţie aceeaşi componentă tipografică: oblica.

---

[27] Butor, Michel: *Mobile*, p. 28.
[28] Butor, Michel: *Mobile*, p. 18.
[29] Butor, Michel: *Mobile*, p. 30, 189.
[30] Butor, Michel: *Mobile*, p. 25.
[31] Ibidem, p. 37, 285.
[32] Ibidem, p. 45.
[33] Ibidem, p. 30, 31.

Scanned with OKEN Scanner

Or, Butor a definit în *Le livre comme objet* valorile exprimate de linii: „pentru a insista asupra acestor legături, trebuie găsit mijlocul de a forța ochiul la mișcări oblice“[34].

Din acest moment s-ar profila un procedeu de punere în relație tipografică a componentelor cărții, procedeu bazat pe reprezentarea sensului. S-ar putea vorbi deci de „legătură ideografică“.

Mai mult, desenul care transformă limbajul într-o oglindă în care toate elementele joacă în echivalența lor, incită la o lectură globală. Există deci între constituentele celulei o relație care coroborează unitatea semantică.

Punerea în raport este confirmată de caracterul italic despre care Butor scrie că este „cel mai curgător, cel mai orientat“[35].

Blazoanele schițează deci pe pagină anumite figuri care subliniază simultaneitatea lecturii și suscită aprehensiunea globală.

Forțată să îmbrățișeze, să confrunte, privirea descoperă *efectele plastice:*

1. În studiul pe care îl consacră lui Mondrian, Butor izolează o particularitate privitoare la tratamentul unghiului drept în tablourile executate la New-York: „apariția unor mici rectangule de culoare, libere“[36].

Un articol privitor la Rothko prelungește această reflecție, à propos de New-York: „marile rectanguluri admirabile, în plan sau în înălțime“[37].

În *Mobile* imaginea rectangulului este fructul unei inversări active: cel mai adesea scoasă în relief de folosirea albului între masele de texte, folosită sistematic pentru a reprezenta reflexe[38] sau lumini, schițată singură sau du-

---

[34] Butor, Michel: *Le livre comme objet, Répertoire 2*, Paris Ed. de Minuit, s. d. (1964) p. 115.

[35] Butor, Michel: *Monument de rien pour Apollinaire, La Nouvelle Revue Française*, 1 martie, 1965, p. 378—578, mai ales p. 510; reluat în *Répertoire 3, op. cit.*, p. 269—305.

[36] Butor, Michel: *Le carré et son habitant, Répertoire 3*, Paris, Ed. de Minuit, 1968 (Critique), p. 324.

[37] Butor, Michel: *Les mosquées de New-York ou l'art de Mark Rothko*, Ibidem, p. 354.

[38] Butor, Michel: *Mobile*, p. 96, 97, 98, 199, 115, 245.

Scanned with OKEN Scanner

blată[39], această figură geometrică reapare aproape la fiecare pagină a lucrării.

S-ar putea considera acest recurs la rectangul ca fiind concertat în urma unei influenţe picturale; jocul unghiurilor drepte pe fiecare pagină n-ar trimite decît în mod accesoriu la realia; în concluzie, dacă imaginea are cîteodată valoare referenţială, ea ar lua de asemenea şi un aspect „gratuit", „estetic", fără extindere realistă[40].

2. Pe de altă parte dinamismul tipografic ar putea să ne facă să ne gîndim la procedeele de „dripping" practicate de Jackson Pollock.

Butor însuşi mărturiseşte această datorie: „Însăşi tehnica celei mai mari părţi a tablourilor sale făcute cu jetul, oarecum aşa cum se stropeşte pe trotuar, un coridor, are ceva profund american. Există o mare asemănare între tehnica lui Pollock din anumite tablouri ale sale şi tehnica pe care am folosit-o aruncînd cuvintele pe pagină"[41].

3. Anumiţi comentatori, ca de pildă Jérôme Peignot[42], au identificat şi influenţa pop-artei în pagina butoriană, mai ales din cauza jocului de margini şi de caractere.

Fără a merge atît de departe, s-ar putea totuşi vorbi de o artă „taşistă" în sensul în care Butor însuşi a definit acest termen cu privire la Herold[43].

Într-adevăr asemeni pictorului care „în loc să reprezinte fiecare modalitate a obiectului printr-o faţetă iluzorie, îl evocă printr-o pată care se detaşează pe fond", scriitorul concepe pagina ca pe un alb în care urmează să fie aşezat textul. Această relaţie între alb şi vid ilustrează o trăsătură dominantă a operei.

4. În ce ne priveşte, analogia cu arta gestuală, cu „taşismul", cu pop-arta lui Mondrian, ne pare să ilustreze o tendinţă fundamentală a tehnicii aplicate de Butor şi care rezidă în caracterul său „informal".

---

[39] P. 162 din *Mobile*.
[40] De exemplu p. 149, 232, din *Mobile*.
[41] St. Aubyn, *op. cit.*, p. 437.
[42] Peignot. Jérôme: *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, s.d. (1967), (Idées), p. 156: „o literatură la ora Pop' Art-ului"
[43] Butor, Michel: *Herold*, Paris, Le musée de poche, s. d. (1964) p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Înțelegem să desemnăm astfel demersul care țintește la „introducerea unei anumite mișcări", cum scrie Umberto Eco[44]. Această mobilitate „ar modifica formele pentru a le face ambigue: astfel de exemplu sculpturile dinamice ale lui Calder, care provoacă o deplasare ale cărei forme ar oferi privirii o multiplicitate de unghiuri, un joc de opțiuni".

Echivocitatea ar proveni în *Mobile:*

a) din cantitatea de imagini plastice, hrană plină, semănată excesiv într-atît încît posibilitățile de a distinge configurațiile sînt multiple.

b) din relațiile între alb și text. Motivul rectangulului este scos în evidență în albul paginii. Din această clipă, golul însuși are valoare semnificativă iar distincția între „fond" (pagina albă) și „formă" (masele de litere) dispare; cele două categorii sînt considerate în substanța unei euforii, ele trimit perpetuu una la alta; opțiunea în fața căreia se va găsi cititorul se relevă deci a fi mai puțin restrictivă: opțiunea pentru perspective, pentru raporturi nu mai este determinată în mod strict.

Pentru a relua expresia Gerdei Zeltner[45], ținta lui Calder (și cea a lui Butor, după ea) constă în a reifica „un ansamblu fluctuant, fără fundament, un echilibru rezultînd din tensiuni interne".

Am vrea să insistăm, pentru a încheia, asupra faptului că ambiguitatea cinetică se ivește în opera lui Butor pe alte planuri decît cele ale prezentării plastice.

Butor notează în convorbirea sa cu Saint-Aubyn[46]: „m-am străduit ca în fiecare din state să dea ansamblului cea mai bună formă posibilă, cu alte cuvinte am clasat, am ordonat astfel numele încît fiecare pagină a cărții să aibă forma cea mai puternică posibilă".

Ceea ce autorul face să se înțeleagă astfel, este intenția sa de a genera numărul cel mai considerabil de apropieri între termenii din interiorul fiecărei pagini și al fiecărui diptic.

---

[44] Eco, Umberto: *L'oeuvre ouverte.* Paris, Seuil, s.d. (1965), p. 119.

[45] Zeltner, op. cit., p. 145.

[46] Saint-Aubyn, op. cit., p. 430.

Scanned with OKEN Scanner

Dispoziţia semnelor, aranjată în maniera cea mai puternică cu putinţă determină semnificaţia lecturii[47].

Liberă să-şi aleagă ritmul, chiar şi tipografic, aceasta este deci *deschisă* prin esenţă unor *informaţii*[48] pe care caracterul neterminat le stimulează fără încetare.

În loc de sinteză, am putea considera *Mobile* drept o lucrare care încearcă să reprezinte în organizarea sa tipografică, semantică şi formală o anumită viziune a spaţiului.

Astfel am relevat o încarnare
— tipografică şi formală a relaţiei între state
— tipografică şi semantică a relaţiei între oraşe
— tipografică, formală şi semantică a mişcării
— semantică a relaţiei între personaje
— formală a „punerii în abis".

REZUMAT AL MODALITĂŢILOR REPREZENTĂRII

Teme	*reprezentare semantică*	*reprezentare tipografică*	*reprezentare „formală"*
discontinuu local			ordine alfabetică
apropiere regională	omonime în josul şi în susul paginii	masă a capitolului	ordine geografică
„supraconstrucţie" tipografică	omonime	marginile	
golul şi punctele de vedere		punctuaţie, decalaje de margini	
mişcare	polisemie	disparitate a caracterelor; blazoane	enumerări, blazoane

[47] Să ne gîndim la gruparea omonimelor; de exemplu în cazul lui „Newport". Butor, Michel: *Mobile*, p. 145.

[48] Eco, Umberto, op. cit.: „informaţii adică virtualităţi de ordine posibile doar".

Scanned with OKEN Scanner

labirintul	polisemie	„alfabet“	„alfabet“, labirint arhitectonic
noaptea și vidul	suprimarea coordonării prin inconsecvență	albul: amestec de blazoane	amestec de blazoane
translații nocturne		decalaj de margini	
„punere în abis“ locală			„punere în abis“

Cu toate acestea, am ajuns la concluzia că anumite procedee sînt ambivalente în măsura în care conjugă un sens analogic și o valoare specifică estetică.

Astfel enumerarea este semn al continuității „scripturale“[49] și în același timp reflectă mișcarea.

Astfel golul tipografic are în același timp valoare de semnificare și de informare.

Prime ipoteze

La acest punct analiza poate / trebuie să-și dăruiască rigoarea cu o consistență ludică, cea a unui proces al întrebărilor anticipat și încă provizoriu.

Mobile este o sumă?

Barthes scrie a propos de *Mobile* că aceasta „își apropriază un plural fără a-l confunda“, la fel ca și o „enciclopedie“. E un fapt că lucrarea lui Butor cuprinde anumite trăsături care amintesc textele din secolul al optsprezecelea, cum ar fi recursul la alfabet sau utilizarea unei paginări superioare.

[49] În sensul în care înțeleg acest adjectiv Guimbretière și Janvier: cu privire la scriitură.

Organizarea operei amintește și ea *Enciclipedia;* asamblînd extrase din lucrări diferite (cataloage, citate), ea subliniază primatul unei colectivități de articole asupra scriitorului cu privilegii. Cu toate acestea, semnalînd într-un capitol anterior caracterul arhitectonic al operei (care confirmă rolul golului), am formulat două rezerve importante care marchează diferența de obiect dintre *Mobile* și *Enciclopedie:*

1. identificarea între viață și limbaj: *Etude pour une représentation des Etats-Unis* constituie mai degrabă un univers propriu decît trimite la lumea reală;

2. prin coridorul artei, scriitorul ar constitui deci un anumit număr de indici care ne epuizează deloc datul real ci furnizează într-un anumit fel un model cititorului, lăsîndu-i acestuia din urmă sarcina de a reconstitui microcosmul său.

Mai degrabă decît să definim cartea în termeni de totalitate, s-ar cuveni poate să recurgem la un vocabular de „structuri". Într-adevăr, *Mobile* se distribuie ca un asamblaj, asamblaj care trebuie să reunească în opera de artă un anumit număr de informații și care, prin aceasta, se profilează ca un continuum estetic. „Important este ca opera să țină", „trebuie să așezăm laolaltă un anumit număr de aspecte ale vieții" fără a epuiza prin aceasta realitatea: iată programul pe care și-l fixase Butor concepînd *Histoire extraordinaire;* este și finalitatea lui *Mobile.*

Economia sintagmatică nu transpune însă deloc ideologia reprezentării în manieră inocentă: in-scripția semnului denunță o repunere în discuție mutuală a logosului și a vieții, pretextează o ordine care nu există decît în funcție de principiile pe care le neagă. Cititorul, ucenic vrăjitor chemat pentru a fi respins mai ușor, își declină plăcerea în folosul investigației; mitul discursiv îl înzestrează pe contemplator cu speranța zadarnică a Creației.

Lectura/de-lectură este sortită decepției, își leagă fecunditatea de repetarea propriei sale morți.

Iar cartea, altădată obiect, alienează în exercițiul său interpretarea care ar depăși-o prea mult.

Scanned with OKEN Scanner

Odei cititorului pierdut îi răspunde cea a poetului înlăturat: autorul trebuie să mimeze propria sa dispariţie, să-şi marcheze absenţa prin nedesăvîrşire, să provoace multiplicitatea prin negaţia gestului său.

Este generat astfel un paradox fundamental, cel al unui mesaj ofuscat de cod.

Arta însăşi mimează această dilemă în refuzul său pentru o filialitate: procedînd din real, luîndu-se drept acesta, renegîndu-şi originile în derularea limbajului său.

Această dublă priză, dacă legitimează invenţia unei noi forme de eseu *(Mobile)*, justifică în egală măsură elaborarea unei retorici care proscrie distinguo-ul arbitrar între proză/semnificată vs. poezie/semnificantă.

Există o lucrare de Butor care întruchipează în mod exemplar dialectica între scriitură şi referenţi, anulînd în acelaşi timp dihotomiile dintre genuri: *Portrait de l'artiste en jeune singe.*

Scanned with OKEN Scanner

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE SINGE

o narațiune poetică[1]

Definiția însăși a acestei cărți ilustrează divorțul limbajelor la care făceam aluzie: eticheta de „capriccio"[2] ce figurează ca subtitlu sugerează analogia cu muzica (artă bazată pe reluări formale), în timp ce nota finală, „trimiterea", forțează o paralelă cu experiența autobiografică a scriitorului, orientînd în acest fel interpetarea către real.

La fel, îmbinarea operei va avea cînd funcție de reprezentare a temelor, cînd valoare de contestare a sensului, obligîndu-l atunci pe cititor să desemneze scriitura, să regîndească formele.

Acest simbolism este cel care traduce declarația liminară: „decît să pretind că mi-amintesc în măsură suficientă de visele pe care am putut să le am la castelul H. pentru a putea să le notez după atîția ani, prefer în mod deliberat să le construiesc, visînd metodic la aceste vise de altădată, care s-au dizolvat".

Dat fiind că denunță în mod anticipat caracterul oniric al experienței sale, autorul suprimă orice „ambivalență" între spațiul realității obiective și cel al visului; cu toate acestea, chiar prin această dezvăluire, scriitorul se deschide spre o altă incertitudine care amestecă hotărît fantasma rememorată cu imaginația literară.

Astfel faptul trăit și continuum-ul estetic se vor interfera în mod constant.

---

[1] Butor, Michel: *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, s.d. (1967), (NRF) p. 62.

[2] Denumirea de „capriccio" trimite, prin raport cu Goya și la daturi picturale.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a caracteriza dualitatea între semnificație și scriitură, să încercăm să reconstituim viziunea realului și (non) reprezentarea sa de către scriitor.

a) Viziunea realului

Experiența relatată în *Portrait de l'artiste en jeune singe* consistă într-o confruntare a eroului-narator cu geniul locurilor.

Imagine a unei fascinații sau a unei repulsii față de spațiu, față de obiecte, de ființe, încercarea suferită de călător disimulează conștiința că lumea se dispersează; orice tentativă de recuperare a lucrurilor este deci sortită zădărniciei.

Astfel, în fața spațiului se schițează o neîncredere amestecată cu încîntare; personajul ține să-și ia distanțele pentru a decripta locurile și a desprinde sensul lor ascuns, însă scopul său ultim este acela de a-și apropria peisajul:

„Prin cîteva spărturi se descoperea un imens orizont (...) petreceam acolo ore întregi, ca și arbaletierul de altădată, la pîndă, la studiu ca un astronom, sau mai degrabă ca Tycho-Brahé la Uranienborg decît ca un savant de astăzi, pentru a extrage din peisaj eșantioane circulare, pilule de acoperișuri, de pavaje, de pajiști, de păduri, de nori, de sate..."[3].

Aceeași alternanță între atracție și renunțare la universul închis al fascinației se denotă în tratarea indivizilor: de exemplu, în sînul capitolului consacrat simbolismului ochiului, eroul e sfîșiat între două intenții în același timp complementare și contradictorii; el dorește să se lase captivat de o privire însă e animat de o voință de neînfrînt care consistă în a analiza privirea și, prin aceasta în a o obiectiva, în a-i smulge sortilegiul.

Antinomia între descifrare și încîntare se revelă în sfîrșit în atitudinea adoptată față de obiecte tratate ca niște veritabile hieroglife; se înțelege din acest moment

---

[3] Butor, Michel: op. cit., p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

faptul că acea comparaţie cu alchimia persistă de-a lungul întregii opere[4].

Confruntat cu un „în afară" care i se refuză, despărţit de fiinţe şi de obiecte printr-o distanţă de netrecut, naratorul îşi trădează starea de confuzie: călătoria se transformă în rătăcire, în căutare, în iniţiere; universul ia aspectul unui labirint rînd pe rînd oniric (itinerarul subteran al studentului, acest nou Tezeu), cultural („orgia de descifrare" în interiorul bibliotecii), obiectiv (reîntoarcerea exorcizantă în aceleaşi locuri pentru a le aborda din unghiuri diferite „pentru a constitui moduri ale castelului"[5]).

Pentru a surprinde o unitate dincolo de dezagregarea lucrurilor, personajului nu-i rămîne decît un singur recurs: interiorizarea exteriorului.

Astfel fiinţa este interesată să-şi „aproprieze spaţiul" prin cunoaştere: „adesea plecam toată după-amiaza(. . .). Alchimice erau aceste plimbări închipuite de lecturile mele în enorma bibliotecă şi de reveriile mele mineralogice . . ."[6]

Există în *Portrait de l'artiste en jeune singe* veritabile locuri ale spiritului; fiecare peisaj, fiecare loc sugerează o conotaţie culturală: „un pictor îmi părea să controleze toate acestea", exclamă călătorul[7].

În felul acesta, se constituie un mediu făcut din unităţi privilegiate; fiecare componentă e dotată cu o prezenţă pe care trebuie s-o dezvăluie pentru a redistribui apoi arhitectura spaţială din gîndirea sa: „ştiam", va mărturisi tînărul student, „că iarba în curte, arborii, drumul dimprejur, vor coborî de fiecare dată mai adînc în lacul lor nocturn"[8].

Întinderea interioară este deci bazată pe realitatea obiectivă, pe care ea o transformă asimilîndu-şi-o.

---

[4] Ibidem, p. 133, de exemplu; tema alchimiei se regăseşte în *Passage de Milan* (tabloul lui de Vere, dragonul la Mogne etc.).
[5] Ibidem, p. 102 pentru labirintul cultural; p. 152 pentru labirintul obiectiv.
[6] Butor, Michel: op. cit. p. 152.
[7] Ibidem, p. 125.
[8] Ibidem, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

Universul intern care se organizează astfel oferă un aspect continuu: distribuţia amintirilor este supusă fenomenului „magnetizării", după expresia lui Butor; în alţi termeni anumite elemente ale trecutului polarizează ansamblul, provoacă o îmbinare[9].

— Coeziunea şi plenitudinea caracterizează de asemenea spaţiul cultural. Să ne gîndim la simbolismul limbii: „astfel învăţasem puţin din germană şi din Germania".

Ah! cum curgeau pentru mine întunecatele ape vii ale limbii germane (. . .) pentru a mă arunca mai uşor în ele!"[10]

În ultimă instanţă, aventura pe care o propune Michel Butor este cea a spiritului în derută în faţa disoluţiei proprii realităţii spaţio-temporale.

Această extensiune directoare care pare să se degaje din carte, este ilustrată în aceeaşi măsură în care este negată de către organizarea operei; o analiză atentă a modalităţilor reprezentării sensului de către scriitor poate revela această dublă mişcare.

b) Reprezentarea realului

După imaginea lumii, compoziţia naraţiunii se defineşte, la primul contact, în termeni de discontinuitate: universul care se naşte în conştiinţa autorului-personaj este restituit după principiul unei alternanţe; cititorul percepe cînd o realitate rememorată, cînd o realitate în acelaşi timp visată şi inventată.

Este uşor să recenzăm motivele proprii fiecărui ordin de categorie evocat:

să citäm, pentru rememorări: promenadele, ochii, doctorul, trenul, Germania, descifrarea, cărţile, tabloul, mineralele, grotele, limba . . .;

în ce priveşte lumea visată şi creată să relevăm, de exemplu, ca teme: bătrînul, studenta, vampirul, străinul, turiştii, maimuţa, moartea . . .

---

[9] Ibidem, p. 183.
[10] Ibidem, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel s-ar putea stabili o primă tipologie a referenților. Această distribuție s-ar estompa totuși în fața unui examen mai amplu.

Într-adevăr, sînt numeroase componentele lucrării care se repetă; aceste reluări au o funcție de legătură în sînul cărții.

Motivul „pasienţelor" ilustrează această misiune: aparținînd universului rememorat în prima secțiune a cărții, această temă poate să fie articulată apoi pentru a uni realități onirice; partida de cărți jucată între decan și tînăra maimuță este tributară visului; ea reia reușitele „trăite" la care procedau împreună naratorul și castelanul[11].

Recurența pe care am caracterizat-o acuză continuitatea între amintire și onirism, cu alte cuvinte redă aceste universuri echivoce, favorizînd prin aceasta o fuziune a lumilor.

Unitățile rememorate, reiterate în cursul reveriei sînt abundente (întrerupătorul, studenta, biblioteca . . .); să notăm că repetițiile sînt uneori textuale (cf. formulele „franceza șlefuită curgătoare", „cizmele și stilul meu", etc . . .)

Prin aceasta, unitatea artistică conferită lucrării *Portrait de l'artiste en jeune singe* rezultă a fi de o ambiguitate constantă menținută în scriitură.

Această omogenitate a continuum-ului estetic este subliniată și de un alt procedeu: *temele de legătură* de la sfîrșitul capitolului.

Pentru a reveni la un exemplu cunoscut, diferitele *pasienţe* sînt cele care fac oficial de *articulații;* în acest fel, motivul jocului de cărți este succesiv asociat unității „tînăra fată izolată", avînd ca temă de legătură ideea de căsătorie, cu componenta „fuga din cavernă", legătura fiind stabilită prin noțiunea de închisoare, la moartea tinerei fete prin coridorul ideii de moarte[12].

În concluzie, coeziunea formală a lucrării este asumată în diverse feluri de către scriitor.

---

[11] Butor, Michel: *op. cit.*, p. 177.
[12] Butor, Mochel: *op. cit.*, p. 84—87, 110—113, 136—141.

Scanned with OKEN Scanner

Sistemul narativ constă deci în evocarea sincopată a unor teme rememorate sau imaginate, situate într-o epocă imprecisă, relatate începînd cu un moment nedeterminat; mișcării de alternanță între unități i se suprapune o constantă ambiguitate care trădează continuitatea scriiturii.

Se poate afirma că diferitele moduri de realitate își găsesc locul într-un continuum pur estetic atîta vreme cît orice noțiune de determinism spațio-temporal pare abolită.

Din acest moment se verifică recuperarea de către un spațiu artistic omogen și coerent a unui spațiu real fantastic și dizlocat.

În alți termeni, forma literară se desemnează ea însăși în măsura în care, departe de a mima lumea, ea o repune în discuție; compoziția din *Portrait de l'artiste en jeune singe* se revelă ca fiind semnificantă; în ultimă instanță, Butor utilizează tehnicile narative în scopurile sale pe care noi le-am taxat drept poetice.

Prin aceasta, divorțul limbajelor se șterge din clipa în care forma cărții depășește noțiunea de gen și permite să se înțeleagă conceptul de poezie ca sinonim pentru literatură.

O structură de moar

În ultimă instanță, dacă opera lui Butor se definește în ochii noștri ca un ansamblu de teme îmbinate pentru a suscita echivocitatea referenților și pentru a asuma unitatea scriiturii, ar fi posibilă o interpretare de gradul doi: acesta ar confirma dealtfel prima noastră optică considerînd *Portrait de l'artiste en jeune singe* ca un asamblaj de „parodii", în sensul butorian al termenului[13].

Astfel capitolul consacrat privirii l-ar evoca pe Breton (sau pe Bataille); secțiunea care tratează despre minerale l-ar aminti pe Fulcanelli, după cum motivul metamorfozei și al pasienților l-ar desemna pe Mann.

---

[13] și [14] Butor, Michel: *Répertoire 3, La critique et l'invention* Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1968), (Critique), p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar mai putea discerne influența lui Dylan Thomas *(Portrait of the artist as a young dog)*, a lui Joyce *(Portrait of the artist as a young man)*, a lui Stevenson *(The sedulous ape)*, a unor autori germani din secolul al XVIII-lea (fără a-l mai socoti pe Broehme, citat în operă).

S-ar putea releva în fine anumite reminiscențe din *O mie și una de nopți* (unde eroul este metamorfozat în maimuță); nu vom mai aminti citatele (din Valentin, din Flamel . . .) care, extrase din contextul lor inițial, cîștigă o „culoare nouă", pentru a relua expresia din *Répertoire*[14].

În alternanța lor, aceste „parodii" multiple respectă principiul discontinuității.

Omogeneitatea rezidă în accepția simbolică oferită de fiecare din texte, de o voință comună de a depăși realitatea banală pentru a ajunge la alchimie sau la fantastic.

În fine, oricare ar fi explicația care încearcă să-l lumineze, proiectul lui Michel Butor se impune cu aceeași vivacitate: pentru a ne forța printr-un gest global să ne întrebăm asupra formelor literare și să captăm lumea.

Intreprinderea scriitorului, stabilind o corelație între viziunea realului și deformarea eventuală provocată de organizarea cărții, denunță caracterul specific, am spune poetic, al scriiturii.

În felul acesta se creează un nou tip de opere în fața căruia lectura se construiește în duplicitate; se elaborează astfel un program original în măsura în care el refuză să disocieze viața și limbajul artistic, un program care redescoperă totuși că a citi înseamnă a nu înceta niciodată să înțelegi, regăsind astfel experiența lui Stéphane Mallarmé.

Fie că refuză tradițiile sau că acceptă convențiile, gestul ultim al creatorului este marcat de amprenta îndoielii; această neliniște finală nu constituie ea oare și esența contemplației? . . .

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt despre discontinuu

Îndoiala, așa cum a apărut în *Portrait de l'artiste en jeune singe* sau în *Etude pour une représentation des Etats-Unis* provine din natura zisă poetică a acestor lucrări; în mod mai particular, expedientul esențial al ambiguității, al deschiderii operei a părut să depindă de noțiunea fundamentală a discontinuității.

Pentru a respecta scopul lucrării noastre să ne fie permis — orice act critic se susține prin explozia sa — să operăm o reflecție marginală pentru a stabili necesitatea internă care motivase atitudinea lui Butor în această optică începînd cu programul său teoretic.

Discontinuul ca temă a unui program

Lucrarea în care Butor încearcă la început să specifice cîmpul asociativ al soluției de continuitate este *Répertoire*.

Investigația sa pare să urmeze două căi; cea dintîi privește o cercetare care ar putea să fie calificată drept „imediată", în care omul de litere abordează explicit problema, mai ales în critica sa; cea de a doua depinde mai degrabă de demersul „mediat", al cărui cîmp privește considerațiile tehnice și furnizează ocazia sau schema unei definiri relative la discontinuu.

* * *

Care sînt aporturile examenului „imediat"?
Precizările aduse de Butor sînt duble:

Scanned with OKEN Scanner

A. Acesta nu se mulțumește să insiste asupra necesității unui recurs la vocabularul întreruperii pentru a face aluzie la discontinuu, el își marchează refuzul constant de a considera noțiunea dintr-o perspectivă absolută; astfel se regăsește frecvent imaginea ritmului în *Répertoire;* această luare de poziție explică și importanța ideii de alternanță în poetica sa, alternanță de structuri și de pauze care amintește tehnicile muzicii concrete.

B. Ca gînditor consecvent, scriitorul pune accentul asupra anumitor „caractere necesare" a elementelor disociate prin ruptură: el le califică drept „blocuri juxtapuse" și subliniază nu numai multiplicitatea lor ci le remarcă și ireductibilitatea.

Aceste tendințe sînt dealtfel ilustrate de critica literară a lui Michel Butor: universul său euristic alimentează o căutare a „simbolismului intern" subjacent Literaturii; pentru a integra „spațiile" „de scriitură" consacrate de Istorie în sferele sugestiei determinate de propriile sale concepții, scriitorul nu ezită să „curețe de reziduuri", să pronunțe anatema împotriva Culturii pentru a-i reorganiza fragmentele.

Este acesta motivul pentru care el „recreează" tipografia rabelaisiană, și exaltă în Hugo, în Balzac, în Pound sau în Chateaubriand pe „distrugătorii -constructori" de geniu.

Répertoire este plină de exemplele unui astfel de demers: ar mai trebui să citățm textele în care autorul mai degrabă explică decît încearcă tentativele lui Joyce și Leiris; s-ar cuveni să amintim acele pagini din *Illustrations 1* în care poetul „utilizează" în organizarea limbajului său opere de Goethe, de Góngora, de Marlowe, de Petrarca.

O atare analiză poate fi precizată prin remarcile pe care le formulează Butor în legătură cu tehnica romanescă, cu creația literară, cu scriitura artistică, adoptînd rînd pe rînd privirea criticului, a autorului, a sociologului.

Cu această ocazie scriitorul degajează noțiunea de relație: într-adevăr el gîndește constant în termeni de con-

Scanned with OKEN Scanner

fruntare[15]; această situație îl incită să se adreseze fenomenologiei limbajului sau să delimiteze incidențele informației asupra literaturii.

Astfel creatorul va încerca o surprindere „dialectică" a discontinuului; utilizarea ideii de raport în operă va convinge în legătură cu aceasta; după ce am identificat această din urmă noțiune și după ce i-am înscris modurile de expresie, trebuie deci să relevăm folosirile „mediate".

* * *

Programul *Repertoriilor*, mozaic reconstituit fără încetare, revelă utilitatea relației: aceea de a permite ca elementele scindate să nu fie niciodată anulate, ci să fie în-

---

[15] Să ne gîndim mai degrabă: cele trei *Répertoires* prezintă „punerile în raport" următoare:

A. Probleme de creație.
Raporturi între artist și operă
Raporturi între artist și contemplator
Raporturi între artist și alți artiști
Raporturi între spectator și operă
Raporturi între operă și mediul său
Raporturi între operă și obiectul său
Raporturi între operă și istoria sa
Raporturi între operă și geneza sa
Raporturi între operă și critică
Raporturi între diferitele arte

B. Probleme de literatură.
Relație între genuri literare:
analogie între roman și poezie
analogie între teatru și carte

C. Tehnica romanescă.
Raporturi între personaj și obiect
Raporturi între erou și cititor
Raport între obiecte
Raport între unitățile tipografice
Raporturi gramaticale
Raport între locuri
Raport între straturile temporale
Raport între părțile romanului

D. Probleme de limbă.
Analogii între structura limbajului și structura realului
Relație între formele de limbaj
Relație între zgomot și sunet
Raporturi între cuvinte
Relație între cuvînt și spațiul discursului.

E. Corelație între informație și carte.

Scanned with OKEN Scanner

globate în acea mișcare de germinație internă pe care Albérès o numește „montaj critic".

Din clipa în care instaurarea unui ritm subsumează ruptura, definirea discontinuului doar prin disociație se dovedește a fi incompletă.

Conferind o valoare complementară fiecăreia din unitățile „structurii", mișcarea este sursa unei noțiuni tot atît de fundamentale ca și disjuncția: mutația.

Acest demers apare în toate domeniile evocate mai sus:

a) în cazul problemelor de creație, întrucît cartea este prezentată ca un „fragment care invită în gol" la urmarea și criticarea direcțiilor pe care le sugerează. Cîmpul reorganizator al lecturii transcende deci întreruperea cuprinsă în limitele obiectului său.

b) în ce privește tehnica literară, Butor subliniază activitatea de recompunere inerentă romanului.
Cîtă vreme limbajul sacru este paradigmatic, cîtă vreme discursul poetic stabilește plecînd de la „fîșiile de realitate banală" anumite sintagme provizorii, limbajul romanesc își bazează tehnica pe elaborarea unui ansamblu care unește momente privilegiate („poetice").

c) în legătură cu tehnica romanescă, scriitorul consacră relativității spațiu-timp un capitol în *Répertoire 2*. Aceeași înțelegere care-i revelă autorului legătura între cele două noțiuni îi dezvăluie și caracterul tranzitoriu al acestei organizări.

d) în analiza sa asupra limbajului, artistul subliniază necesitatea unor lanțuri sintagmatice în același timp în care le schițează caracterul neterminat întrucît spațiul discursului este repus fără încetare în discuție de „cuvîntul nou" care e folosit.

e) în fine, în cadrul reflecției sale asupra informației, Michel Butor examinează relația între unitățile ansamblurilor stilistice.
El observă că fiecare aport al unor componente suplimentare antrenează dezordinea vechilor parametri și provoacă o reorganizare a întregului lanț.

* * *

Se schițează astfel coordonatele unei formule care dacă reușește să contureze discontinuitatea cu mai multă pre-

Scanned with OKEN Scanner

cizie, nu o abordează totuși cu mai multă concreteţe. Apercepţia „dialectică“ a rupturii nu precizează natura mutaţiei la care s-a făcut aluzie.

Autorul lui *La Modification* va da un conţinut noţiunii, încercînd să o realizeze, într-un eseu original care, fapt semnificativ, va atrage atenţia comentariilor barthiene.

* * *

Este vorba, după cum am văzut, de *Mobile* care va propulsa în scriitură interpretările spectatorului și va actualiza în reflexivitate creaţia artistică.

Paradox al unui spaţiu estetic construit sub formă de straturi dar pretinzînd o lectură sinoptică.

Contradicţie fertilă, mai cu seamă atunci cînd privește opera romanescă . . .

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 3

PORTRETUL UNUI ITINERAR

Scanned with OKEN Scanner

Michel Butor
între mulţime şi erou

Din momentul în care îşi dispune anumite opere în convenţia romanului, Butor admite că proza şi poezia au, cu acelaşi titlu, dreptul să revendice echivocul. Această hotărîre nu implică exerciţiul unui mod exploratoriu propriu universului semnificaţiilor şi incomparabil cu poezia care prin simpla sa enunţare consideră semnele drept scop, atrage atenţia asupra semnificanţilor mai degrabă decît asupra semnificaţilor şi deschide o ieşire spre *imprevizibil*.

Mai mult: în ce fel va întruchipa o operă pur romanescă dilema reprezentării?

Mobile întruchipează referenţii sau îşi caută autonomia exploatînd distribuţia informaţiilor; opera narativă face să se treacă de la economia *formală* la organizarea *semantică*.

Desemnarea autotelică a scriiturii este exprimată mai întîi în concepţia de *eroism* romanesc la Butor.

R. Guardini defineşte în analiza sa sociologică asupra epocii noastre, apariţia unui „om al masei" indicînd astfel nu nivelarea ci pluralismul şi „funcţionalismul" reţelelor sociale proprii erei noastre.

Această sinergie de relaţii poate fi regăsită în romanele butoriene între personaje; ar trebui să spunem între personajele-cititori-scriptori.

Passage de Milan marca deja elaborarea unui univers fără un individ principal; în volumul următor din serie, *l'Emploi du temps*, vederile se precizează: scriitura este

Scanned with OKEN Scanner

cea care asumă eroismul lucrării; Revel, personaj al romanului este în același timp naratorul; dezbaterea sa este cea a unei ființe care caută să-și transmită experiența, să lupte împotriva timpului, inamic al cronicilor și învingător nefast al amintirii.

Tînărul exilat francez este un scriitor-muncitor care implică cititorul în misiunea sa.

La fel, Léon Delmont propune în *La Modification* să-și recupereze în sfîrșit aventura pe planul scriiturii, asociindu-și în același timp scriitorul în intreprinderea sa.

În *Degrés* va fi reprezentată pentru întîia dată moartea naratorului; felul de identificare al lectorului și personajului evoluează deci, destinatarul operei găsindu-se personificat în roman.

Această înscriere a contemplatorului în creație provoacă o eliberare a punctelor de vedere; cititorul real poate sau nu să-și dea acordul cititorului fictiv.

În *Mobile* și *Description de San Marco*, eroismul naratorului dispare; rămîne doar o formă literară deschisă care pretinde o multiplicitate de apercepții probabile; prezența autorului se limitează la cîteva „puneri în abis" care simbolizează construcția eseului.

Astfel de la romane la *Mobile* autonomia estetică este întruchipată într-o manieră din ce în ce mai formalizată: căci efortul depus de naratorul Butor trece în efortul implicat în formele textului său.

Dacă conceptele de personaj și de erou sînt supuse somației, ce se întîmplă cu societatea evocată în operele butoriene?

* * *

Ne interesează înaintea oricărei alte considerații să precizăm termenul de „societate".

S-ar dovedi poate mai adecvată evocarea conceptului de colectivitate; într-adevăr, Butor a acordat întotdeauna atenție, o atenție critică și creatoare în același timp, problemei grupului în ficțiune cu alte cuvinte relației între comunități, și conflictelor tipologice.

Scanned with OKEN Scanner

Articolele teoretice din *Répertoires*[1] revelă o preocupare fundamentală: aceea de a contura valoarea reprezentativă proprie personajului sau celulei sociale; „gîndirea romanescă începe prin a concepe grupurile ca pe niște sume de indivizi pînă în ziua în care este obligată să recunoască faptul că ea nu poate să definească (...) un individ decît ca întîlnirea a mai multor grupuri".

Opera narativă a artistului privește în egală măsură, încă din prolegomenele sale (să ne gîndim la *Passage de Milan*), organizarea totalităților în raport cu care sé definesc ființele.

Cu toate acestea, referința *reciprocă* între mediu și componentele sale nu este analizată primordial decît cu începere de la *Emploi du temps*.

Această carte subliniază relativitatea între mulțimi și eroi: — diferite ansambluri apar în operă, bazate pe criteriile rasial (cf. servitorii asiatici, negrul Burck), lingvistic (cf. dificultățile de exprimare încercate de Revel, de Bruck), familial (familiile Bailey, Jenkins). Cu toate acestea ascendentul Bleston-ului, orașul în care se desfășoară povestirea, este atît de mare încît locuitorii își pierd identitatea, trecutul, biografia, personalitatea și se confundă într-o masă: cea a „blestonienilor".

Se degajă astfel un ansamblu suprem garantat de o identificare între oameni și loc[2].

Personajele se vor preciza deci ca niște excepții pe acest orizont colectiv: Revel e străin, exilat; el duce o luptă împotriva orașului, care este dublată de un antagonism față de mulțime.

— demersul lui Butor este impregnat, totuși, cu o anumită ambiguitate căci în același timp în care acuză fermitatea legăturii sociale, scriitorul îi denunță precaritatea: într-adevăr, linioara de unire geografică este pur contingentă; la fel, punctul comun între Revel, Burck și Burton, ostilitatea lor față de Bleston prezintă un caracter circumstanțial.

---

[1] Butor, Michel: *Individu et Groupe dans le roman, Répertoire 2*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 73—87, mai ales p. 84.

[2] Această asimilare este aproape sistematizată: Hamilton, Madame Jenkins, Ann, Rose sînt confundați cu orașul.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, din clipa în care este profund fundamentat, universul închis al comunității e denunțat: se justifică în felul acesta suspiciunea care le contrapune pe ființe unele altora, (opunîndu-i pe Revel și Burton, Revel și James, Ann și Revel), se explică de asemenea și refuzul conceput ca simbol al unui univers închis de fascinație; deriziunea repetată căreia îi este supusă lumea amoroasă n-are altă motivare[3].

O anumită duplicitate incită deci schema de gîndire adoptate de romancier, o duplicitate dramatizată dealtfel în *La Modification*. Această lucrare denunță nu numai zădărnicia oricărei comunicări ci și imposibilitatea unei recunoașteri specifice așa cum este ea pretinsă de individ.

Léon Delmont este sortit unui impas psihologic: așezat în fața acestei alternative care îi propune să opteze între două trădări, în consecință între două obiectivări, eroul vede refuzîndu-i-se o autentificare ca persoană. Acestei negații a ființei i se adaugă cea a oricărei legături umane: tema rupturii, a îndepărtării, ilustrează eșecul implicit în orice tentativă de a constitui un univers armonios care să excludă vidul; asocierea indisolubilă între om și mediul spațial confirmă dealtfel motivul despărțirii.

Repunerea în discuție a societății se deschide deci și spre o contestare relativă a celor care o constituie; nu este desigur o întîmplare că romanul intitulat *La Modification* impune această concluzie și introduce în același timp, dincolo de transgresiunea normelor, o nouă convenție tehnică, cea a lui „dumneavoastră" ales de narator pentru a se adresa creaturii sale, invitîndu-l pe cititor să-și multiplice interpretările, punctele de vedere, refuzînd să determine personajul, pentru a însemna caracterul deschis, am spune evanescent, al acestuia.

Revoluția formală propusă de *Degrés* emană în egală măsură din condamnarea pronunțată față de conceptele la care am făcut aluzie; căutînd o organizare polifonică care să reflecte proliferarea ansamblurilor sociale, Butor stabilește o corelație între distribuția *continuum*-ului estetic (fiecare secțiune cuprinde șapte subdiviziuni) și pre-

[3] Cf. Butor, Michel: *L'Emploi du temps*, Paris, Union générale d'éditions, s.d. (1966), (Le Monde en 10/18), p. 76, 86, 88.

Scanned with OKEN Scanner

zentarea personajelor (în succesiunea a șapte triade, cupluri și unități).

În această carte indivizii provin întotdeauna dintr-o mulțime; ei se definesc prin negație față de anumite „medii" care sînt circumscrise de la început.

Astfel, inițial se înfățișează anumite colectivități bazate pe criteriile familial, geografic, profesional, estetic, sau pe absența unei legături, colectivități cuprinzînd trei membri[4]: ele se dezagregă imediat pentru a face loc unor asociații binare[5] foarte laxe (singurul lor garant este vecinătatea geografică); a treia parte a lucrării nu mai pune în scenă decît ființe singure[6], fără legătură explicită.

Disoluția imprimată grupărilor justifică deci existența persoanelor.

Recunoașterea acestora nu este totuși asigurată dată fiind zădărnicia oricărei comunicări;

dimpotrivă, se afirmă o izolare a omului, izolare confirmată de sacrificiul lui Vernier care va găsi în moarte singurul mijloc de a transmite un mesaj, cel al scriiturii, lui Pierre Eller, nepotul său.

Însăși luciditatea eroilor le întunecă legăturile; într-adevăr, Vernier are conștiința de a scrie; are nevoie, pentru a realiza descrierea pe care și-a propus-o, să stabilească o înțelegere cu nepotul său; această complicitate nu se împacă deloc cu poziția sa de profesor; în manieră analogă, dacă Eller acceptă înțelegerea cu unchiul său, el va fi condamnat să fie respins de tovarășii săi.

Se degajă atunci în ghemul complex al relațiilor umane conștiința că orice lume închisă apare ca amăgitoare.

Această negare a comunității din cauza autorității inerente contactelor între oameni se regăsește în *Mobile*.

Etude pour une représentation des Etats-Unis decurge dealtfel, ca o necesitate internă, din proiectul schițat în *Degrés*.

---

[4] Mouron, Bailly, Daval — Regnier, Hubert, Bonini — A. Hutter, Fr. Hutter, Cormier — Marnet, Jourdan, Tavera.

[5] Mouron, Bailly — Hutter, Fage — Eller, Bailly.

[6] Mouron, Daval, Regnier, Vernier, Pavin, Hulbert, Bonini, Fr. Hutter, A. Hutter.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut cum, încă din prima noapte care acoperă America lui Michel Butor două ansambluri se constituie, ansambluri a căror configurație este determinată de o divergență geografică și de un contrast cultural: europenii exilați și indienii.

Din nou fragilitatea grupării repune în discuție orice tentativă de unificare: în scurtă vreme forța de nestăpînit a criteriului rasial provoacă fărîmițarea primei subdiviziuni pentru a confrunta albi, negri, roșii.

Din această clipă se instalează o segregare pe care o amintesc în mod insistent panourile care proclamă privilegiile unora, obligațiile altora[7]; se schițează astfel între totalități o opoziție care este simbolul antagonismului între stăpîn și sclav; „negrul este inferiorul absolut, cel care e mai sărac decît tine, pe care îl importi mai degrabă decît să-l încerci a-l domestici pe indian"[8].

Cu toate acestea, contrar daturilor formulate în alte lucrări, relația de autoritate între colectivități va proveni dintr-o influență individuală: în fapt, referința la coloratie și mai precis elementul „negru", vor cîștiga progresiv un loc preponderent în raport cu celelalte criterii; această frecvență conferită aparițiilor temei „negru" traduce o expansiune rasială; crescînd numărul de indivizi de culoare, societatea se deformează iar poziția celorlalte grupuri care servesc de reper, se modifică și ea: „Nu vedeți că ne invadează și că nu ne iartă nimic?", „dacă rîd, dacă murmură e pentru (...) a face să se simtă această dominație insinuată..."[9] murmură albii la capătul călătoriilor.

Încheind mișcarea de fragmentare pe care am văzut-o schițată, repartizările teritoriale și religioase desemnează, mai ales la sfîrșitul cărții, excepțiile față de celulele precedente și trimit la anumite „personaje" (fondatori religioși, mitici, istorici)[10].

---

[7] Whites only; restricted; interzis oamenilor de culoare; bărbați, femei, oameni de culoare.

[8] Butor, Michel: *Mobile*, Paris, Gallimard, s.d. (1962), p. 108.

[9] Butor, Michel: *Mobile*, op. cit., p. 265.

[10] Există în *Mobile* alte categorii de indivizi; nu vom întîrzia să amintim că ele comunică exclusiv în vis. Doar spațiul intern poate deci aboli separarea.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția, desigur schematizată, pe care am circumscris-o se întruchipează din punct de vedere tehnic în volum:

— un număr de citate care evocă cuvîntările ținute de personaje marcante se ciocnesc între ele, fiindcă autorul le-a disociat și le-a inserat în contexte care nu le sînt proprii.[11]

Această confruntare între extrasele din discursuri are o semnificație simbolică; de pildă, în partea întîia a itinerarului, limbajul lui Franklin este juxtapus sistematic aceluia al lui W. Penn, apostol al integrării rasiale; în cea de a doua secțiune, cuvintele lui Franklin sînt asociate celor ale lui Carnegie, partizan al discriminării.

Se exprimă astfel nu numai ostilitatea individuală, ci și o antinomie între ansamblurile subîntinse de către aceste tipuri.

— Procedeul repartizării formale este utilizat și pentru a evoca „creșterea" elementului „negru": indicat în josul paginii în primele „mobiluri", acest motiv ocupă în sfîrșit în tipografie un loc privilegiat.

Etude pour une représentation des Etats-Unis confirmă deci importanța acordată temei grupului, pentru că acest referent condiționează anumite inovații pur estetice.

Scurtul tur de orizont pe care l-am făcut subliniază de-altfel această corelație strînsă între viziunea realului și procedeele care o întruchipează.

Am vrut să relevăm în mod mai particularizat în programul lui Butor cîteva luări de poziție formale validate de o evoluție care privește problema colectivității și a elementelor sale.

Este marcată astfel o evoluție în ce privește unghiul de apercepție al personajului, este justificată exploatarea sistematică a resurselor oferite de pagină și de volum, e le-

---

[11] Citatele pot fi:
— reproduse ca atare,
— traduse,
— fragmentate,
— confruntate.
Odată izolate, extrasele devin *parodice* în combinația lor. Procedeul semantico-formal întruchipează antagonismul între ființele deja evocate.

Scanned with OKEN Scanner

gitimată căutarea unei compoziții polifonice, deschise și „mobile“ dînd seamă de „pluralismul“ social.

În paralel cu multiplele descoperiri tehnice, proiectul scriitorului ni s-a părut să se orienteze spre o conștiință relativă la tragedia în fața căreia se află situată ființa umană.

În fapt, dacă, după artist, membrii unei comunități pot adesea să-i influențeze organizarea, ei sînt tributari înainte de toate „nucleului“: *Degrés*, *Mobile* definesc omul în termeni de excepție față de o totalitate.

Din clipa în care este înțeleasă această dependență, apare întreaga echivocitate a concepției butoriene, căci artistul denunță orice celulă care ar fi simbolul unei lumi închise.

Individul se vede atunci retrimis în singurătatea sa desăvîrșită, adică în alienarea sa, victimă, în ultimă analiză, a unei lucidități care îl condamnă să refuze orice comunicare cu altcineva.

Acesta este demersul lui Michel Butor: incitat de acea preocupare modernă care îi impune să denunțe izolarea ființei, hrănit totuși de voința de a împăca o preocupare „metafizică“ cu refuzul tragediei explicite.

Scanned with OKEN Scanner

„Fantasticul" Butorian

Societatea butoriană este deci un ansamblu de grupuri care se întrepătrund fără încetare, o osmoză de componente în perpetuu dialog.

Organizare fără ierarhie sau mai degrabă a cărei ierarhie diferă total de normele tradiționale.

Ea este de asemeni o complementaritate între un „eroism al scriiturii" care erijează discursul semnificantului într-un demers „analogic" care întruchipează din punct de vedere tehnic în volum realitatea socială. Reapare astfel dilema care obnubilează chiar definiția artei ca *res aesthetica* sau ca mod exploratoriu al universului.

„Fantasticul butorian" coroborează această ambiguitate. Într-adevăr, în anumite romane, confruntarea între lume și literatură se deschide spre o contestare mutuală, incită cu alte cuvinte la întrebarea asupra posibilității înseși a ceea ce se numește „realitate".

Astfel *L'Emploi du temps* adoptă alura primă a unui roman realist, dar se transformă la timp într-un soi de poezie lirică (narativă bineînțeles) pe măsură ce orașul despre care e vorba își dezvăluie complexitatea, reticențele în a se lăsa înglobat de scriitură.

Așa încît imaginea Bleston-ului oscilează din ce în ce mai mult în spiritul cititorului, dornic să despartă viața de amintire sau de invenția himerică.

La fel, în *Mobile*, atitudinea descriptivă, sistematică pînă la exces, denunță stupefacția percepției noastre prezentîndu-ne o lume lacunară.

Louis Vax, evocînd „seducția straniului" desemnează caracterul imprevizibil al evenimentelor acumulate într-o

Scanned with OKEN Scanner

operă; la Michel Butor ar fi permis să invocăm un „farmec al insolitului" pentru a caracteriza această perpetuă repunere în discuție pe care spectatorul și-o poate îngădui în raport cu lumea și care creează, de exemplu, epifanismul alchimic din *Passage de Milan*.

Fantasticul butorian se poate ivi în multiple feluri: el este „metafizic" în *L'Emploi du temps* căci e o categorie a spiritului, timpul, cea care deranjează imaginea realității.

Durata și figura sa formală (narațiunea retrospectivă) fac lucrurile din ce în ce mai imprecise într-atît încît la sfîrșit prospecțiunea și retrospecțiunea se amestecă în creuzetul lirismului; labirintul literar mimează o lume pe care o sfredelește[1].

În *La Modification*, o dimensiune suplimentară conferă tonalității un caracter „oniric": Léon Delmond se menține între percepție și imaginație, pentru el universul nu are decît valoare de indice de reprezentare.

În *Degrés*, relieful cîștigă o conotație „epistemologică", căci volumul însuși, ca mod de explorare a universului, este repus în discuție, iar tentativa unei experiențe cognitive relatate de lucrare sfîrșește prin constatarea unui eșec.

Această pură întrebare asupra modurilor noastre de investigație pregătește denunțarea operată de seria din *Mobile*, în care echivocitatea între viziunea realului și (non) reprezentarea sa de către carte constituie fantasticul estetic.

Fantasticul acesta este o noțiune cu multiple modalități, complexă într-atît încît cel care îi discerne, în radicalitatea sa didactică, domeniile de aplicare, păcătuiește prin exces de simplificare. Fiecare din categoriile pe care le-am enunțat se amestecă în scăpărarea operei iar „einfühlung"-ul inițial le percepe ca fiind indiscutabil complementare; ar mai putea fi enumerate și alte aspecte așa încît noțiunea însăși de „fantastic" ar apare în scurtă vreme ca fiind prea strîmtă pentru a explicita intenția autorului.

---

[1] Mai mult, eroul-narator este cel care personifică înfruntarea dintre real și artă.

Scanned with OKEN Scanner

La bază s-ar regăsi acel du-te-vino între refuzul și acceptarea unei specificități estetice: amintire, vis sau deformare a timpului sau a spațiului, iată semnele vieții iar cuprinderea primitivă care trimite la daturile trăirii ar demasca ordinea încurajatoare a semnificațiilor; desemnări estetice, reîntoarcere în sine imaginară, acești indici erodează semnificația directoare, denudează cartea și o sondează sub aspectul său semnificant; izolat de orice previziune, sensul se transformă în informație.

Rînd pe rînd conștientizare, finalitate în haos, interogație corolară care asumă arta, „contemplarea-scriitură" deschide drum liber, în ultimă analiză, improbabilului.

Așa încît pentru a respecta scopul prezentei lucrări, rămîne să examinăm corelația referent-ansamblu formal în romanele butoriene care fac parte din seria care merge de la *L'Emploi du temps* la *Degrés*.

Scanned with OKEN Scanner

L'EMPLOI DU TEMPS
sau labirintul dintîi

Un mare număr de critici asimilează atmosfera din *L'Emploi du temps* celei a unui roman polițist[1].

Ei aduc drept dovadă tipul de construcție impus lucrării și rolul părții „*Meurtre de Bleston*" în progresiunea povestirii.

Considerațiile formulate precedent în ceea ce privește distanța între personaje, antagonismul între erou și loc confirmă un atare demers.

Aceasta este totuși o caracterizare superficială căci ancheta relatată maschează — de-abia — înfruntarea lirică între o ființă și contextul său și mai cu seamă lupta dusă de un om, de un artist, împotriva lui însuși.

Desigur, la origine, Revel (eroul) își propune să domine orașul Bleston; încercările de apropriere nu lipsesc; aservirea prin privire[2], pătrunderea prin cunoaștere[3], numirea exorcizantă a locurilor[4], reducerile la scară. La fel, „declarația de război" este bine stipulată[5] în operă în ciuda eșecurilor și a compromisurilor făcute pentru a o evita[6].

---

[1] Nathan, Monique: *Un roman expérimental, Michel Butor, Critique,* Paris, ianuarie 5; Janvier, Ludovic: *Une parole exigeante: Le Nouveau Roman,* Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 39—51; Seylaz, Luc: *La tentative romanesque de Michel Butor de L'Emploi du temps à Degrés,* Lausanne, decembrie 1960, p. 209—222, mai ales p. 211.

[2] Butor, Michel: *L'Emploi du temps,* Paris, U.G.E., s.d. (1966), p. 60.

[3] *op. cit.:* pentru planuri p. 69—187.

[4] Ibidem: p. 44, 47 (talismanul, numirea), 74 (numirea și distanța)

[5] Ibidem: p. 439 și 382, p. 387.

[6] Personajul „pactizează" cu orașul, recurge la minciună pentru a-și cîștiga bunăvoința personajelor care-l reprezintă, p. 73, 397, 401 „pactul".

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea niciodată un cîntec de biruinţă nu încheie lupta: cînd tînărul francez *termină* oraşul englez, el comite în anume fel propriul său asasinat.

Această sinucidere trimite la spaţiul estetic căci Butor indică faptul că, chiar prin gestul său de abnegaţie, fiinţa depăşeşte şi formulează condiţia care o autorizează să devină scriitor.

Acest paralelism între tribulaţiile eroului şi descoperirea responsabilităţii estetice se regăseşte într-o altă analogie: cea care asociază aventura trăită de personaj cu tipul de organizare al operei.

Deplasarea în Bleston se face în mod ciclic. Butor face să se remarce acest lucru prin intermediu lui Revel: „a trebuit să lupt din ce în ce mai mult împotriva impresiei că mă întorceam în jurul unui zid, mistificat de porţi în „trompe-l'oeil" sau de personaje în „trompe-l'oeil"[8].

Imaginea reţelei[9] coroborează dealtfel această dezorientare.

Mişcarea ia deci alura unei rătăciri fără sfîrşit.

Acest fel de ameţeală dinamică e confirmat de două trăsături ale spaţiului:

a) similaritatea şi uniformitatea locurilor situate în spaţii diferite: în faţa acestei asemănări, eroul se va găsi rătăcit; „cînd am intrat a trebuit să mă supun evidenţei: acest scurt periplu mă rătăcise deja, ajunsesem într-o altă gară, Bleston New Station, la fel de goală ca şi prima"[10].

O atare derută care se perpetuează de-a lungul întregului roman[11] e subliniată de prezenţa învăluitoare a brumelor şi a ceţurilor care şterg tot relieful oraşului[12].

b) procedeul „ştergerii":

acest mijloc face să se creadă nu numai în asemănarea locurilor şi, prin aceasta în ştergerea contrastelor,

---

[7] Cf. Deguise, Pierre: *Michel Butor et le nouveau roman, French review*, Columbia University, U.S.A., decembrie 1961, mai ales p. 157: „arta neagă moartea?".

[8] *L'E.d. tps.:* p. 70.

[9] *L'E.d. tps.:* p. 68, 70.

[10] *L'E.d. tps.:* p. 14.

[11] *L'E.d. tps.:* p. 43, 89 de exemplu.

[12] *L'E.d. tps.:* p. 9, 70, 77, 93, 166, 181, 325, 346, 367, 387.

Scanned with OKEN Scanner

ci și într-o identitate a momentelor. În ultimă instanță distorsiunii de noțiune spațială i-ar corespunde cea de idee temporală: „era ca și cum nu înaintam deloc; era ca și cum n-aș fi ajuns în acea piață cu sens giratoriu, ca și cum nu m-aș fi întors, ca și cum m-aș fi regăsit nu numai în același loc, ci chiar în același moment (. . .) a cărui abolire n-o anunța nimic“[13].

Astfel se va marca progresiv caracterul reticular al orașului și se va pronunța în acest fel condamnarea oricărei tentative care ține să orienteze progresiunea unei deplasări concertate.

Continuu într-atît încît locurile se amestecă în el, spațiul are aspectul unui vas închis[14].

Încetul cu încetul natura inițiatică și arhitectonică a dedalurilor blestoniene începe să se facă simțită[15].

Două teme ilustrează nașterea caracterului labirintic:
— împotmolirea eroului
— noaptea.

Într-adevăr, în paralel cu metamorfozarea orașului într-un mediu în care personajul se rătăcește, se va accentua o restrîngere a spațiului, simbolizată de noapte care, de la început e calificată drept înăbușitoare[16] și care va deveni din ce în ce mai invadatoare; alternanțele de umbră și lumină[17], evocate la începutul romanului, lasă loc întunecimii[18] totale. Revel vorbește de „îmbrățișări“ nocturne care îl orbesc[19].

Eroul se va găsi astfel „împotmolit“[20], singura cale de scăpare, lumea miniaturizată a tîrgului îi apare atunci ca imaginea unui univers închis, protector și sesizabil[21] din exterior.

---

[13] *L'E.d. tps.*; p. 47, 150: sfîrșește prin a trece fără a mai vedea nimic.
[14] Spitzer: p. 186, 187, *La technique des romans de Michel Butor, Archivum linguisticum*, Glasgow, Campbell și Ullmann, p. 171—195.
[15] Ronse, Henri: op. cit.
[16] *L'E.d. tps.*: p. 48, 21.
[17] Ibidem: p. 51.
[18] Ibidem: p. 166, 288.
[19] Ibidem: p. 376.
[20] Ibidem: p. 381, 398.
[21] Ibidem: p. 151, 152, 153, 191, 286.

Scanned with OKEN Scanner

Bleston apare ca un tot unitar, așa încît începutul cu începutul personificările vor deveni numeroase traducînd astfel coerența internă a locului.

Am indicat că tocmai dintr-o luptă împotriva acestei sufocări provine antagonismul dintre Revel și oraș. Într-adevăr, eroul este animat — s-o precizăm — de un dublu sentiment față de Bleston: el încearcă în același timp ură și fascinație.

Pentru a potoli și resorbi această contradicție, Revel va vedea în bîlci simbolul Blestonului.

Tîrgul, semn al unei miniaturizări și al unei „puneri în abis" conjugate, cîștigă toate caracterele orașului[22].

Nu este de mirare că un incendiu distruge în sfîrșit acest loc: arzînd lumea bîlciului, Revel anihilează Bleston-ul[23].

O atare concentrare a spațiului în lumea tîrgului, constituie un preludiu pentru evocarea Freedomland-ului în *Mobile*.

Această rătăcire este trăită în același timp în exterior și în interior de către narator.

Așa încît jurnalul lui Revel, constituit de o realitate pe care spiritul scriitorului o asimilează și o restituie sub forme multiple, pretinde cu necesitate o mișcare din partea cititorului.

* * *

Această reacție e dictată de economia formală.

L'Emploi du temps se organizează sub forma unui real trăit, raportat sau imaginat de Revel.

a) *Realul trăit* este constituit din:

— realul perceput care desemnează momentul narațiunii: nefiind fix acesta nu poate să fie situat cu precizie. Evo-

---

[22] — p. 416: „micul oraș mobil care face turul regatului tău, Bleston".
— p. 416: grupurile proprii tîrgului.
— lumea închisă și labirintică: p. 151, 152, 153, 191, 286, 314, 329, 342, 413.

[23] *L'E.d. tps.*: p. 329.

luția sa în cursul romanului poate să fie totuși identificată[24]

— realul rememorat care ocupă aproape tot romanul. În afara unui anumit număr de ansambluri recurente vom cita (fără a restitui ierarhia cronologică pe care o vom determina mai departe)

— sosirea[25]
— trenul[26]
— străzile[27]
— cafeneaua[28]
— clădirile[29]
— întîlnirea lui Burck[30]
— invitația lui Jenkins[31]
— căderea[32]
— cumpărarea cărții[33]
— conversația cu Ann[34]
— conversația cu Jenkins[35]
— conversația cu Burck[36]
— conversația cu doamna Grosvenor[37]
— conversația cu James (alias Hamilton)[38]
— conversația cu Bailey-ii (Ann și Rose)[39]
— accidentul[40]
— vizita la Hamilton[41]
— Crăciunul[42]

---

[24] Cf. Lista de la sfîrșitul lucrării.
[25] *L'E.d. tps.*: p. 9.
[26] Ibidem: p. 12.
[27] Ibidem: p. 13.
[28] Ibidem: p. 18.
[29] Ibidem: p. 28.
[30] Ibidem: p. 34.
[31] Ibidem: p. 57.
[32] Ibidem: p. 75.
[33] Ibidem: p. 78.
[34] Ibidem: p. 84.
[35] Ibidem: p. 124.
[36] Ibidem: p. 137.
[37] Ibidem: p. 155.
[38] Ibidem: p. 217, 218, 237.
[39] Ibidem: p. 193, 250.
[40] Ibidem: p. 239.
[41] Ibidem: p. 258.
[42] Ibidem: p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

— ruptura cu Ann[43]
— cumpărarea unei alte cărți[44]
— vizita la Roma[45]
— vizita la Burck[46]
— vizita la Bailey[47]
— plecarea[48]

— realul reprezentat care trimite la documentare, fotografii, vitralii, tapiserii, afișe, plan, manșete de ziare[49]. Adesea, cum este cazul vitraliilor, avem de-a face cu o semnificație simbolică.

— realul reflectat: desemnează o realitate văzută într-o oglindă. Frecvența apariției acestei categorii crește la sfîrșitul romanului[50].

b) *realul raportat:*

Desemnează indicii furnizați lui Revel de către celelalte personaje cu privire la geografia și trecutul blestonian. Această categorie adună informațiile ecleziastului despre tapiserii, cele procurate de James, Ann, Burck, Rose în ceea ce privește evenimentele întîmplate la Bleston, indicațiile lui Lucien privitoare la familia Bailey, precizările aduse de *„Le meurtre de Bleston"*.

c) *realul imaginat:*

Asemeni lui Vernier în *Degrés*, Revel nu dispune de o documentație suficientă pentru a-și duce la capăt cu bine reconstituirea: recursul la conjectură, la extrapolare, la delir cîteodată se impune deci. Se explică astfel planurile mentale ale lui Revel, supozițiile în materie de psihologie ale mamei lui James, evocarea unor locuri inspirate de filme, analogiile fictive între personaje reale și mitice, între ființe și locuri.

---

[43] Ibidem: p. 282.
[44] Ibidem: p. 289.
[45] Ibidem: p. 318.
[46] Ibidem: p. 417.
[47] Ibidem: p. 422, 393.
[48] Ibidem: p. 438.
[49] Cf. Lista de la sfîrșitul lucrării.
[50] p. 144, 332, 333, 353, 355, 357, 399, 407, 418, 419, 435.

Scanned with OKEN Scanner

Realul visat privește în mod primordial fantasmele lui Revel, fantasme relative la orașul Bleston.

d) *realul simbolic:*

este tradus la nivel extern de către tîrg și de catedrale[51], iar la nivel intern de către cartea *La meurtre de Bleston* care, așa cum a fost semnalat, întruchipează construcția întregului roman.

* * *

Prefigurînd *Degrés, L'Emploi du temps* este bazată pe un anumit număr de repetiții[52] care caracterizează doar ansamblurile formale și nu și conexiunile lor.

Din această construcție rezultă un efect de tatonare care conferă operei alura unui labirint arhitectonic[53].

Butor, dealtfel, îl pune să spună pe Reve': „în această prăbușire nu-mi mai rămîne decît această derizorie îngrămădire de fraze goale, asemănătoare ruinelor unei clădiri neterminate"[54].

— De-a lungul întregului roman anumite ansambluri sînt reluate: incendiul[55], documentarele[56], Oriental Bamboo[57].

— Mișcarea de reiterare poate fi punctată și prin retururi tematice: musca[58], broaștele țestoase[59], norii zdrențuiți[60].

— În fine, recurența anumitor metafore zise „homerice" confirmă fenomenul: mîinile vîntului[61], zdrențele ce-

---

[51] Pentru catedrele, cf. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, s.d. (1962), tabloul final.
[52] Cf. Raillard: *exemplul* op. cit., p. 470—485. Raillard arată (p. 481) efectul de rătăcire pe care-l au repetițiile.
[53] Ronse: op. cit. p. 28.
[54] *L'E.d. tps.:* p. 369.
[55] Cf. Spitzer: op. cit., p. 185—187.
[56] Cf. notele finale.
[57] Cf. notele finale.
[58] Cf. Raillard, p. 499.
[59] *L'E.d. tps.*
[60] *L'E.d. tps.:* p. 185, 186, 187.
[61] *L'E.d. tps.:* p. 185, 186, 187.

Scanned with OKEN Scanner

rului[62], îmbrățișările nopții[63], apa privirii[64], vîntul cu plete aspre[65], hidra[66], pleoapele norilor[67] etc . . .

Toate aceste repetiții se dezvoltă independent de conexiunile care articulează unitățile. Astfel, de exemplu, filmul de la cinema Royal[68] este asociat succesiv

— catedralei, avînd drept conexiune ideea de reflex

— Cu Orientul Bamboo, avînd drept conexiune ideea de incendiu[69].

Mai mult decît semn al unei continuități, trebuie văzut în aceste repetiții indicele unei progresii: într-adevăr. realul trăit și zărit, abundent reprezentat la începutul romanului, fac loc încetul cu încetul unui real mitic (catedralele, incendiile[70] și toate miturile[71]); „realismul" se estompează deci în favoarea lirismului.

Formulele poetice și temele incidente ale începutului se transformă în motive directoare ale lucrării.

Cu titlu de exemplu, imaginea mușteі care reapare de mai mult de douăzeci de ori în lucrare, cîștigă încetul cu încetul valoarea unui simbol[72].

Sistemul narativ din *L'Emploi du temps* a fost circumscris în mod judicios de Leo Spitzer[73], de Georges Raillard[74] și de Michel Butor în persoană în comentariile încredințate Madeleinei Chapsal[75].

---

[62] Ibidem: p. 75.
[63] Ibidem: p. 376.
[64] Ibidem: p. 10.
[65] Ibidem: p. 11.
[66] Ibidem: p. 33, 350, 368, 338, 151, 166, 169, 185, 178, 387, 395, 396, 53, 75, 135.
[67] Ibidem: p. 147.
[68] Ibidem: p. 333.
[69] Ibidem: p. 334.
[70] Cf. lista finală.
[71] Ibidem: p. 286 și 76 (Abel și Cain), 97, 99, 104, 115, 309, (Tezeu), p. 226, 253.
[72] Cf. Raillard: op. cit., p. 499.
[73] Spitzer, Léo: op. cit., p. 172—183.
[74] Raillard: *L'exemple, Union générale d'éditions,* Paris, s.d. (1966) (10/18), p. 460—470.
[75] Chapsal, Madeleine: *Les écrivains en personne,* Paris, Julliard, s.d. (1960), p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

Nu vom relua în liniile următoare elementele acestor demonstrații; ne vom mulțumi să le reținem trăsăturile esențiale următoare:

— prima parte a romanului povestește evenimente care s-au produs cu șapte luni înaintea narării lor.
— a doua secțiune este întreruperea de o descriere a actului narativ care alternează cu povestirea anterioară cu șapte luni.
— al treilea capitol semnalează intervenția unui al treilea obiect al narațiunii, consistînd într-o lună suplimentară de restituit.
— ultimele două subdiviziuni încorporează apariția celor două luni suplimentare care se adaugă materiei povestirii.

Astfel schema constitutivă e caracterizată de o suprapunere crescîndă a materiilor de reconstituit.

După cum scrie J.-L. Seylaz „narațiunea are o istorie în timp"[76]; deplasarea cronologică a creatorului va fi aceea care va provoca un joc între ansamblurile formale. Fiecare unitate a realului va putea să reprezinte un obiect al narațiunii.

Această îmbinare provoacă o impresie labirintică.

Îngrămădirea bazelor de narațiune va crea o ierarhie în cronologie, ierarhie care așază la un loc un trecut îndepărtat (octombrie, noiembrie, decembrie, ianuarie) un trecut intermediar (mai, aprilie, martie, februarie), un trecut apropiat (iunie, iulie, august), un prezent trăit (mai, iunie, iulie, august, septembrie).

Mișcarea este, după cum se poate constata cînd prospectivă, cînd retrospectivă; această ambivalență mai adaugă încă ceva la complexitatea structurii cărții.

S-ar putea afirma deci, cu Pouillon, că trecutul este nesigur la Butor[77].

Această fluiditate cronologică este coroborată de existența unei multitudini de detalii pe care relecturile sau

---

[76] Seylaz, Jean-Luc: *A la conquête d'une forme romanesque*, R.L.M. Paris, 1964, p. 226.
[77] Pouillon, J., *Les règles du Jeu, Les temps modernes*, Paris, aprilie 1957, nr. 134, p. 1591.

noile contexte le dezvăluie lui Revel, luminînd povestirea *a posteriori*.

Spaţiul s-ar găsi astfel întrupat în timp, sau mai exact în cronologia narativă.

Restituirea spaţiului se efectuează în *L'Emploi du temps* graţie unor procedee de care Butor se va folosi în *Mobile*.

Să relevăm în esenţă repetiţia, „punerea în abis"[78].

Tipografia, originală cu toate acestea, (cf. adnotările care indică perioada naraţiunii în susul fiecărei pagini) nu are capacitatea de a întruchipa.

Dimpotrivă, resursele narative (distanţa între naraţiune şi povestire[79] sînt exploatate pentru a conferi cărţii un caracter de „labirint arhitectonic"[80].

Să semnalăm în sfîrşit caracterul autonom al intrigii construite în manieră ciclică, fără referire la antecedente sau la prelungiri cronologice. Cartea se afirmă deci ca o totalitate estetică.

• • •

În *La Modification* anumite aspecte ale tehnicii conferă cărţii o tonalitate pseudopsihologică.

Această lucrare prezintă o particularitate pe care n-o putem pierde din vedere: unii au comparat-o cu o tragedie; într-adevăr, punctul central al acestui roman e constituit de un cuplu care se destramă.

Trebuie deci ca, în analiza noastră, să nu trecem sub tăcere concepţia despre erou sau despre personaje în *La Modification*.

---

[78] Punerile în abis sînt menţionate în lista realităţilor simbolice de la sfîrşitul lucrării.

[79] Ricardou ar spune: distanţa între naraţiune şi ficţiune. Cf. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p. 28.

[80] După expresia lui Ronse definită mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

LA MODIFICATION
şi continuitatea scripturală

Existenţa unei separări între personaje e exprimată în *La Modification* în diverse modalităţi:

— îndepărtarea Henriettei, apoi a Ceciliei, „traduce", cum scrie Poulet, „ideea de distanţă în existenţă"[1].

— la fel, ruptura cuplului ilustrează imposibilitatea impusă fiinţelor de a constitui o lume închisă, un univers care exclude golul[2]. Pouillon[3] a observat dealtfel eşecul implicat în hotărîrea lui Delmont, eşec care anihilează atît relaţiile acestuia din urmă cu Henriette cît şi legătura sa cu Cécile.

— Din acest moment, comunicarea, aşa cum am definit-o mai înainte urmîndu-l pe Matoré, nu poate să se producă. Nu numai că neînţelegerea împiedică raporturile între îndrăgostiţi, dar ea întunecă orice altă relaţie socială.

Această inhibiţie apare mai cu seamă în simbolul limbii: de exemplu, singurătatea lui Léon este revelată

---

[1] Poulet, Georges: *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, s.d. (1963), (NRF), p. 60. Îndepărtarea Henriettei: p. 68, 91, 98, 151, *La Mod;* îndepărtarea Cécilei, p. 174, 200, 205, *La Mod.*

[2] Cf. *La Mod.:* desigur în tren se înfăţişează un cuplu de tineri căsătoriţi fericiţi, dar fericirea lor accentuează singurătatea lui Léon, cf. p. 25. „este adevărat că ei sînt împreună . . ."

[3] Pouillon, Jean: *À propos de „La Modification"*, *Les Temps Modernes*, Paris, dir. Sartre, decembrie 1957, nr. 142, p. 1099—1105, mai ales p. 1103: „el îşi trădează nevasta sau îşi trădează amanta . . .". Léon se găseşte deci în faţa imposibilităţii de a se uni cu o fiinţă.

Scanned with OKEN Scanner

de incapacitatea sa de a înțelege limbajul vameșilor[4] italieni.

* * *

Distanța între personaje se explică: în *La Modification* locurile sînt rareori evocate fără a fi asociate cu un individ[5].

Mediul spațial este astfel transformat în „atribut" al omului.

Asocierea ființelor și a orașelor creează o topografie interioară: astfel Roma și Cécile sînt indisolubil legate; în asemenea măsură încît dragostea încercată de Léon pentru amanta sa se identifică cu pasiunea pentru „cetatea eternă"[6].

Această influență a spațiului va determina raporturile între personaje: astfel, întîlnirea dintre Léon și prietena sa este simbolizată printr-un schimb între banii romani și cei italienești[7]; la fel, sentimentele ocupă o anumită întindere; o veritabilă frontieră marchează „teritoriul" pasiunii încercate de erou în raport cu Cécile[8].

Odată despărțiți de locul lor „originar", indivizii își pierd puterea de atracție și, invers, orașele despuiate de chipul uman care le animă par golite de interes[9].

De asemenea, se presupune faptul că Roma împiedică o comunicare între personaje întrucît deplasarea ființei antrenează cu ea o despărțire de locul care îi este propriu

---

[4] *La Mod.*, p. 187. Cf. de asemenea în vis, p. 191: „Crezi tu că știi destulă italiană?".

[5] Cf. *La Mod.*, p. 58, 64, 71, 82, 106 (unirea între Roma și Cécile, Paris și Henriette).

[6] Cf. *La Mod:* p. 51, 53 (legătura dintre Roma și Cécile), p. 198, 223 (legătura între Roma și mitul lui Venus).

[7] Cf. *La Mod:* p. 57: mai mult, cele două personaje se cunosc și vorbesc despre Roma, p. 100.

[8] Cf. *La Mod:* p. 119, 120, 121, 124 (aceste limite strîmte între care sîntem obligați să ne desfășurăm viața comună).

[9] Cf. *La Mod.:* p. 71, 82, 83, 137, 138, 139, 152, 155; p. 71: «Vă temeți că „orașul etern" vi se va părea de acum înainte gol și că veți tînji după această femeie care vă reținea în el».

Scanned with OKEN Scanner

și provoacă în același timp o întunecare între îndrăgostiți[10].

Această obnubilare trimite pe un plan secund la distanța dintre locuri și la atitudinea spiritului față de datul geografic.

Mediul care constituie spațiul extern se relevă în *La Modification* ca o țesătură de celule delimitate și puțin numeroase (Roma-Paris-apartamentul roman-apartamentul parizian din Place du Panthéon 15 — Galeriile de artă și muzeele romane — compartimentele — gările și cîmpiile zărite din vagon).

Distanța între cele două orașe principale este subliniată în mai multe rînduri[11].

Mai mult, numeroase imagini[12] scot în evidență opoziția între Paris și Roma, conferă astfel un sens simbolic despărțirii.

Cu toate acestea, intervalul poate să fie abolit cu ușurință:

a) mișcarea evocată de călătorie anhilează ruptura[13], și menține deci o continuitate încurajatoare.

b) dacă deplasarea provoacă o legătură între Roma și Paris, ea nu suscită totuși o adevărată comunicare. Într-adevăr, în fiecare localitate există o pluralitate de locuri și de obiecte distincte care vor sparge uni-

---

[10] Cf. *La Mod.:* p. 92, 98, 120, 149, 179, 205. Legătura între orașe și personaje fiind astfel definită, teza lui Dominique Aury, care estimează că Roma este singura eroină a romanului, pare excesivă Cf. Aury, Dominique: *Michel Butor: La Modification, La Nouvelle Revue Française,* Paris, decembrie 1957, nr. 60, p. 1146—1149.

[11] Orașele sînt descrise chiar atunci cînd se îndepărtează unul de altul, cf. *La Mod.,* p. 147. Distanța e marcată prin enumerarea jaloanelor care despart cele două orașe, cf. p. 47, 90, 17, 114, 115, 116, 117, 129, 132, 142, 167, 226, cf. la p. 89: „din oraș în oraș . . .". Determinismului spațial îi corespunde dealtfel un determinism temporal, cf. Spitzer: op. cit.

[12] *La Mod.:* p. 32; Roma este viața și Parisul este moartea; p. 112: Roma este soarele și Parisul noaptea; p. 151: Italia este transparența, Parisul este noaptea.

[13] Mișcarea unește în esență.

Scanned with OKEN Scanner

tatea spațială și vor face ca recuperarea acesteia din urmă să fie mult mai complexă[14].

Locurile evocă o cultură și un trecut, diferite în sînul orașului: așa încît, de exemplu, Roma italiană și cea creștină apar în antagonism.[15]

Pe de altă parte, anumite obiecte sau locuri par autonome, izolate în inima contextului spațial, așa încît ele evocă regiuni îndepărtate; în interiorul Parisului anumite zone amintesc Roma în asemenea măsură încît trecătorul ajunge să nu mai poată să se situeze; astfel se produce o suprapunere de locuri simbolizată de existența unor „colțuri" privilegiate", eliberate de coordonatele lor imediate[16].

Să precizăm cu toate acestea, că supraimpresia provine din imaginația literară a eroului și se situează la sfîrșitul romanului. Din acest moment se relevă în *La Modification* un demers foarte apropiat celui din *Génie du lieu:* legăturile în spațiu sînt continue, însă unitatea orașului este repusă în discuție. Această perspectivă reamintește de asemenea vederile din *Mobile* în măsura în care ea subliniază spargerea componentei spațiale însă ea se îndepărtează de *Etude pour une représentation des Etats-Unis* în măsura în care afirmă o legătură între elementele mediului și presupune o concepție foarte securizantă a dinamismului.

Dacă intervine în translație, așa cum am amintit, și dacă subliniază continuitatea[17] spațială, mișcarea poate fi și purtătoarea unei alte valori.

---

[14] *La Mod.:* p. 64: obiectele romane; p. 69: pancarta de pe coridor, afișele: p. 111.

[15] Raillard, Georges: *Eléments baroques dans le roman de Michel Butor, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises,* Paris, martie 1962, p. 179—194, mai ales p. 192. Spațiile care evocă straturi istorice multiple în același loc se regăsesc în *Le Génie du lieu.* Cf. și *La Mod.,* p. 54 (Parisul istoric și Roma creștină), p. 138 și 139: Roma păgînă și creștină p. 223: Roma păgînă.

[16] *La Mod.:* p. 233 și 234.

[17] Continuitate subliniată de defilarea gărilor, a mașinilor, punctînd drumul, cf. *La Mod.;* p. 42, 72, 171 etc... (cf. lista de ansambluri formale).

Scanned with OKEN Scanner

— Într-adevăr, întreg spaţiul exterior vagonului este descris în termeni cinetici, cîtă vreme vagonul în care se găseşte naratorul pare, în mod paradoxal, imobil: gările trec[18], peisajul se măreşte[19], se îngustează, se reîntoarce asupra lui însuşi[20], cîtă vreme în interiorul trenului schimbările sînt descrise în rezultatele şi nu în îndeplinirea lor (permutările de poziţie a diferitelor personaje pe banchetă, evoluţia murdăriei pe covorul din compartiment ne ajung pictate în termeni de flash-uri pur statice[21].

Se creează astfel o antinomie între compartiment şi lumea exterioară: vagonul este un loc privilegiat, eliberat de timp şi spaţiu[22]; singurul contact cu realitatea externă oferit călătorului se petrece prin intermediul geamului de la vagon; acesta din urmă se deschide spre spaţiu sau reflectă imaginea pasagerului după cum este transparent sau opac[23].

Însă transparenţa ferestrei este ea însăşi adeseori iluzorie, căci spaţiul pe care i-l dezvăluie lui Delmont poate să conţină visele şi fantasmele eroului şi, prin aceasta, să-i reflecte acestuia propriul său psihism[24].

— În felul acesta este pusă problema raporturilor între „cîmpul închis" constituit de compartiment, şi lumea care este propulsată în intermitenţe.

---

[18] Cf. *supra*, p. 18, 24.

[19] Spaţiul exterior se măreşte în *La Mod.*, p. 13; „peisajul aleargă" p. 42.

[20] Pădurile se rotesc în jurul lor, p. 15; clopotniţele care se rotesc, p. 83.

[21] — permutările între locuri: cf. *La Mod.*: p. 11, 26 (Léon se apropie de fereastră), p. 29, 211, 212, 107 (a ajuns la fereastră). — schimbările de situaţii din carte: cf. ansamblurile formale. — covorul compartimentului: fărîmitura, hîrtia de ziar, sîmburii striviţi cu piciorul sînt descrişi sporadic p. 58, 93, 95, 100, 103, 110, 111, 119, 136, 149, 156, 174, 178.

[22] Cf. *La Mod.*: p. 21 „această cutie...". Cf. şi paragraful nostru: „Spaţiul intern şi spaţiul din afară".

[23] Sticla opacă are funcţie de oglindă, cf. *La Mod.*, p. 11, 37, 107, 114, dimpotrivă, sticla transparentă dezvăluie peisajul; cf. *La Mod.*, p. 11, 13, 15, 18, 19, 43, 137.

[24] De exemplu, *La Mod.*, p. 114: apariţia Marelui Vînător prin geam, apariţie care face privirea să plonjeze în noapte.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Leiris consideră vagonul ca pe un microcosm ce simbolizează universul[25].

După Barthes, dimpotrivă, compartimentul ar evoca tema singurătăţii omeneşti[26].

Aceste valori aparent contradictorii sînt opere inerente imaginii trenului?

— Este un fapt că în episoadele imaginate de Léon în legătură cu tovarăşii săi de călătorie sînt marcate anumite motive „generale“[27]; Leiris relevă aceste teme, le analizează; ne vom dispensa deci să le enumerăm.

— În ce priveşte solitudinea, ea nu este sugerată de vagon ci decurge mai degrabă din imaginea colţului.

Într-adevăr, compartimentul este înfăţişat ca un loc închis în care fiecare obiect cîştigă proporţii sporite, o importanţă neobişnuită (cf. cartea, covorul)[28].

În interiorul vagonului, locurile sînt numerotate cum ar fi de pildă acel colţ în care eroul va ajunge la sfîrşitul romanului[29] şi care degajează, după părerea noastră, o triplă conotaţie: în primul rînd este desemnată retragerea în raport cu restul spaţiului (doar îndrăgostiţii, deţinători ai unei lumi autonome şi împlinite îl ocupă)[30]. Prin aceasta, după cum observă Gaston Bachelard[31], colţul camerei indică singurătatea umană, înseamnă locul în care omul cedează imaginarului sau reveriei; în sfîrşit, el se apropie de fereastră şi, prin aceasta, oferă o „scăpare“ spre contextul exterior.

Ultimele două accepţii îl privesc pe eroul din *La Modification:* atunci cînd el se retrage aproape de fereastră,

---

[25] Leiris, Michel: *Le réalisme mythologique de Michel Butor, Critique,* Paris, Ed. de Minuit, februarie 1958, p. 99—118, mai ales p. 108.

[26] Barthes, Roland: *Essais critiques* (nu există o şcoală Robbe-Grillet), Paris, Seuil, s.d. (1964), p. 101.

[27] general: care reprezintă universalul.

[28] Cf. *La Mod.*, de exemplu, p. 224; rochia lui Agnès. Pentru celelalte exemple, cf. lista de ansambluri formale. Mai mult, acest loc este misterios şi pentru a-i descoperi cheia recursul la indicatorul drumului de fier se impune, cf. p. 28.

[29] Cf. *La Mod.*, p. 180.

[30] Cf. *La Mod.*, p. 11.

[31] Bachelard: op. cit., p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

privirea lui Delmont cîștigă o posibilitate de cuprindere asupra „exteriorului“[32]; acest „în afară “se identifică cu noaptea și este parcurs de vise și fantasme[33].

Visul ocupă spațiu în roman; în repetate rînduri himerele spiritului, cum ar fi imaginea cavalerului apărînd în pădurea de la Fontainebleau[34], sînt proiectate în spațiul extern.

Obiectivarea componentelor acestor întinderi mentale subliniază confuzia între ceea ce este visat și ceea ce este zărit. Lumea interioară și cea obiectivă se identifică în vasta ruletă a cărții.

* * *

Într-adevăr, economia din *La Modification* ne face să ne gîndim la un joc.

Construcția romanului se definește ca o îmbinare de tablouri simbolizînd fiecare o categorie a realului.

Acest ansamblu de pînze prefigurează un aspect al tehnicii din *Mobile*.

Spre deosebire de această lucrare, *La Modification* prezintă o contradicție netă între organizarea sa formală și, pe plan tematic, localizarea sa spațio-temporală restrînsă; se pune astfel problema concilierii între continuitatea anecdotică[35], unitățile de timp, de loc, cum scrie Spitzer, pe de o parte, și caracterul aparent discontinuu al repartizării sintactice, pe de alta[36].

Este un paradox pe care vom încerca să-l rezolvăm în capitolul următor care se va ocupa de îmbinarea modulurilor romanești.

---

[32] *La Mod.*, p. 211, 212. Noaptea este asimilată spațiului; ea este „distanță“, profunzime, p. 92.

[33] *La Mod.*, p. 67, 110.

[34] *La Mod.*, p. 114, 96, 176.

[35] Continuitatea anecdotică rezidă în schimbarea de proiect a eroului în ce privește o plecare definitivă în compania amantei sale la Roma.

[36] Spitzer, Léo: *Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor, Archivum linguisticum*, Glasgow, dir. Campbell și Ullmann, 1962, vol. 14, fasc. 1, p. 49—76, mai ales p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Unităţile formale

Universul evocat de *La Modification* apare prin intermediul privirii şi psihismului lui Delmont (cu ajutorul unui narator ominiscient); Bruce Morissette vede, dealtfel, în această transcriere a referentului o modalitate a monologului interior[37]. Se înţelege, din acest moment, absenţa unei categorii care să evoce realitatea obiectivă. Se denotă doar un real obiectiv, care este împărţit în:

— real zărit (reflectat sau reprezentat)
— real rememorat
— real imaginat (şi visat)
— real simbolizat

Realul zărit:
desemnează elementele realităţii surprinse imediat de Léon Delmont.

Această categorie ocupă un loc departe de a fi preponderent în roman; ea cuprinde în principal:
1. descrierea lumii materiale:

a) în interiorul vagonului
beculeţul sferic
covorul din compartiment
uşile
plecările şi venirile băiatului
un militar
tînărul cuplu
ecleziastul
profesorul
un comis-voiajor
o tînără italiancă
doi bătrîni italieni
o mamă şi copiii săi
un englez
cărţile
ţigara
coridorul

b) în exteriorul vagonului
trenurile
gările
cheiul
semnele indicatoare
maşinile
tunelurile
cerul
ploaia
pădurea
frontiera

[37] Morissette, Bruce: *Modalités du point de vue, Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, martie, 1962, nr. 14, p. 143—163, mai ales p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

2. Realul reprezentat, a cărui intervenţie este exprimată de:
— fotografiile din tren (Concarneau, Carcassonne, arcul de triumf, munţii şi bărcile)
— reproducerile capelei Sixtine, ale Syracuzei
— portretul Cécilei
— tablourile lui Panini
— afişele care evocă Parisul
— hărţile
— indicatorul
— monumentele

3. Realul reflectat descrie o realitate văzută într-o oglindă; uneori este un geam care, pierzîndu-şi transparenţa, sugerează reflexul.
Vom enumera:
— fereastra **coridorului**
— uşa cu geam a vagonului
— fereastra apartamentului parizian
— suprafaţa vitrinei, Place du Panthéon nr. 15.

Realul rememorat:

rezidă în amintirile lui Léon Delmont în principal. Numărul lor este important[38].

În ce priveşte rolul acestei evocări a unui trecut mai mult sau mai puţin apropiat şi mai mult sau mai puţin determinat, vom reveni în legătură cu îmbinarea ansamblurilor formale.

Deşi ordinea cronologică nu joacă, în sine, o funcţie primordială în roman, vom restitui amintirile în succesiunea lor; alegem această organizare nu numai din dorinţa de claritate ci şi pentru că ea subliniază jocul între „naraţiune" şi „ficţiune"[39].

Alături de un anumit număr de călătorii petrecute în perioade indeterminate[40], memoria lui Léon restituie:

---

[38] Cf. notele finale pentru toate ansamblurile formale.
[39] Am definit mai sus termenii, prin raportare la Ricardou — s-ar putea vorbi de „naraţiune" şi „povestire".
[40] Într-adevăr, impresia de ansamblu cu care rămînem este că autorul a favorizat confuzia reperelor cronologice. Doar din necesităţi didactice restabilim, în mod artificial, ordinea liniară.

Scanned with OKEN Scanner

— călătoria la Roma în compania Henriettei, cu patru ani înainte de momentul naraţiunii
— întîlnirea cu Cécile, anterioară cu doi ani faţă de naraţiune
— perioada petrecută la Roma
— prima călătorie la Roma pentru a o reîntîlni pe Cécile
— deplasarea spre Roma în momentul în care Léon îi va propune amantei sale să vină după el la Paris.
— reîntoarcerea la Paris
— perioada petrecută de Cécile la Paris
— perioada petrecută la Roma cu un an înainte
— ultima călătorie în compania Cécilei
— ziua petrecută cu Cécile duminica trecută
— pregătirile de plecare din Place du Panthéon, nr. 15, ieri, joi
— faptele şi gesturile familiei de dimineaţă
— prînzul şi drumul spre gară
— trenul de opt şi opt minute
— plecarea trenului
— dejunul în tren

Realul imaginat

de către Léon Delmont priveşte în principal:

a) presupunerile relative la:
— identitatea tovarăşilor de călătorie
— biografia şi viitorul acestor personaje
— întîlnirea tinerilor căsătoriţi
— destinul profesorului
— destinaţia călătorilor, mai cu seamă a profesorului, a tinerilor soţi, a ecleziastului, a muncitorilor
— psihologia personajelor
— conţinutul valizei aparţinînd tinerei perechi, cel al servietei transportate de ecleziast sau al cărţii pe care Léon a cumpărat-o la gară.

b) proiecţiile care permit anticiparea urmării călătoriei efectuate de Delmont prin extrapolarea detaliilor de experienţe sau itinerarii anterioare. Sînt imaginate astfel:
— urmarea drumului

Scanned with OKEN Scanner

— perioada petrecută la Roma: ziua de luni și de poimîine
— reîntoarcerea la Paris
— o instalare definitivă a Cécilei la Paris.

c) visurile lui Delmont deschizîndu-se în general spre mit.

Realul visat apare în *La Modification* în repetate rînduri; modul narațiunii este particular: Butor utilizează persoana a treia a singularului pentru a evoca realitatea onirică, cu excepția ultimelor exemple[41].

Fantasmele, invadate perpetuu de referințe mitice și istorice, se repartizează, prin fragmente din ce în ce mai numeroase, de-a lungul întregii lucrări.

Să semnalăm:
— apariția, de mai multe ori repetată, a Marelui Vînător
— rătăcitul
— Sibila
— Julian apostatul
— judecata
— coborîrea în infern.

Acest joc de alternanțe își găsește corespondentul în organizarea semnificantului.

• • •

— Repartizarea tipografică din *La Modification* este bazată pe o subîmpărțire în trei părți; fiecare secțiune cuprinde la rîndul său trei capitole[42].

Compoziția, fundamental simetrică, este străbătută de o ordine dizarmonică: într-adevăr, fiecare capitol e constituit din paragrafe, separate cînd printr-un interval alb, cînd printr-o fîșie de text înconjurată de două „albi-

---

[41] *La Mod.*, p. 217. Pentru detaliul ansamblurilor formale, cf. lista de la sfîrșitul lucrării.

[42] Această distribuție ternară este o trăsătură clasică (la fel ca și unitatea spațio-temporală semnalată într-un capitol anterior). Cf. Lebeau, *De „La Modification" de Michel Butor à la „Princesse de Clèves)*, Cahiers du Sud, Paris, februarie-martie, 1964, p. 173—344, nr. 376.

Scanned with OKEN Scanner

turi“[43]. Fragmentarea unităţilor creşte pe măsura înaintării în operă.

— Această dispunere materială subliniază construcţia formală a romanului.

Stratificarea textului corespunde îmbinării ansamblurilor formale.

a) Într-adevăr, fiecare parte a textului care face oficiul de tranziţie tipografică depinde de acea categorie despre care am spus că subîntinde aşa-zisele „ansambluri-articulaţii“.

Astfel, fiecare paragraf final şi iniţial al unui capitol descrie ieşirea şi intrarea călătorului, evocînd în acest fel un real zărit.

b) În fine, celelalte paragrafe privesc realuri visate, rememorate, imaginate şi trimit la locuri şi la epoci diferite.

În felul acesta rupturile între seriile spaţio-temporale sînt subliniate prin treceri între planurile tipografice.

Aceste jocuri discontinue, atît tipografice cît şi formale, nu trebuie să întunece o anumită omogenitate scripturală a operei.

Îmbinarea şi specificitatea estetică

Să subliniem de la început *ambiguitatea* categoriilor citate anterior:

— Astfel, realul zărit şi realul reprezentat se confundă adesea. În pasajul privitor la tabloul lui Panini[44] Butor scrie: „personaje de calitate (. . .) se plimbă printre sculpturi, între pereţi acoperiţi cu peisaje, făcînd gesturi de admiraţie, de interes, de surpriză, de uimire, precum vizitatorii în Capela Sixtină, avînd remarcabil faptul că nu există nici o diferenţă de materie sensibilă între obiectele

[43] Principiul juxtapunerii textelor este reluat în *Illustrations;* el apare cu evidenţă în *La gare Saint-Lazare* unde este conjugat cu tehnica repetiţiilor. Cf. Butor, Michel: *Illustrations*, Paris, Gallimard, s.d. (1964), („Le chemin“), p. 55—77. Cuvîntul „albitură“ este sinonim cu „spaţiere“ tipografică (cf. *supra).*

[44] *La Modification:* p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentate ca reale şi cele reprezentate ca pictate (...). (El voise) să dea un echivalent absolut al realităţii, capitelul pictat devenind imposibil de deosebit de capitelul real, cu excepţia cadrului care îl înconjoară".

— La fel, realul zărit şi realul visat se pot amesteca. Astfel, două ansambluri formale de categorii diferite pot să se articuleze în jurul unei idei-pivot, cea a peisajului:

a) „Aţi trecut de Torino, era acest peisaj, acum scufundat în noapte, pe care îl traversaţi, scînteind cîteva clipe în soare, dar, cum urcaţi...".

b) „toată această amploare a văilor şi satelor, pe care tocmai le-aţi zărit dispărînd în crepuscul, s-a ascuns în spatele unei păduri albe în care unghia unui copil desena litere şi figuri"[45].

Primul ansamblu zărit este urmat de un al doilea ansamblu care ar putea să fie zărit sau visat.

Această echivocitate în „scriitură"[46] stabileşte o legătură între diversele categorii.

Repetiţia

Continuitatea narativă este marcată mai mult decît în celelalte romane.

Jacques Howlett semnalează dealtfel această fluiditate, subliniind complementaritatea între „planurile", material, psihologic, anecdotic şi estetic[47].

Se va observa că repetarea ansamblurilor marcate asigură o unitate sintaxică.

Această reluare se poate face sub formă de a) variantă, b) articulaţie (pivot).

---

[45] *La Modification;* p. 151.

[46] În sensul în care am definit termenul (pe urmele lui Guimbretière).

[47] Howlett, Jacques: *La Modification, Les Lettres Nouvelles,* Paris, dir. M. Nadeau, decembrie 1957, nr. 55, p. 673—832, mai ales p. 786—789. Howlett este unul dintre rarii critici care observă această fuziune. Astfel, André Wurmser vorbeşte de o „modificare acumulată haotic" şi de „ceţuri" ale timpului, cf. Wurmser, André: *Butor renouvelle le réalisme, Les Lettres Françaises,* Paris, dir. Aragon, nr. 699, 5—11 decembrie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

a) pentru primul caz vom cita ansamblul „Marele Vînător" ale cărui apariţii sînt articulate diferit.
b) pe de altă parte, nu trebuie să neglijăm rolul „ansamblurilor pivot" a căror enunţare permite schimbările de locuri şi de epoci. În felul acesta covorul din compartiment, ţigara, cartea, culoarul servesc pentru a modula raporturile între diferitele straturi formale (reprezentînd diferitele nivele spaţio-temporale)[48].

Continuum-ul estetic îşi găseşte locul în cronologie.

Sistemul narativ

În *La Modification*, spre deosebire de *L'Emploi du temps* deplasarea observatorului ca un cursor de-a lungul timpului nu mai are loc. Dimpotrivă, cronologia este mai deliberat imprecisă, relaţia este datată cu mai puţină acurateţe, aşa încît se poate considera în felul următor schema constitutivă:

— pe de o parte, naraţiunea ar furniza povestirea evenimentelor prezente care au loc în interiorul vagonului
— pe de altă parte, naraţiunea ar propune evocarea unor multiple fapte trecute, prezente sau anticipate, distribuite de un spirit rînd pe rînd treaz sau visător, situat în regiuni mai mult sau mai puţin indefinite, localizate în afara vagonului.

Ansamblul acestor straturi ar fi subsumat, s-o reamintim, de[49] *monologul interior* denotat de acel *dumneavoastră* despre care exegeţii mai glosează încă.

Bernard Dort[50] şi Michel Leiris[51] au evocat extensiunea universalizantă a *Modificării*, relegînd astfel pe plan secund trama psihologică a lucrării. Este un fapt că eroul îşi suferă mai degrabă criza decît o trăieşte; la cheremul unor incidente sau a unor obiecte care îi trezesc memoria

---

[48] Cf. lista finală de ansambluri formale.

[49] De la Spitzer la Bruce Morissette, trecînd prin Barthes şi Pouillon, criticii propun teze contradictorii, unii văzînd în pronume un „indice critic", ceilalţi zărind în spatele lui prezenţa unui romancier omniscient.

[50] Dort, Bernard: *Chroniques, Cahiers du Sud*, Paris, 1957, p. 123.

[51] Leiris, Michel: op cit., p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

afectivă, personajul descoperă, subjacentă lumii, o realitate secundă, de ordin mitic, oniric sau simbolic (de exemplu simbolul legăturii între Roma și Paris). Din această clipă s-ar putea interpreta romanul într-o perspectivă antipsihologică[52] și s-ar putea estima că „biografia eroului" nu constituie decît un simplu pretext.

Am avut ocazia să subliniem pînă la ce punct această dimensiune universalizantă ar putea justifica folosirea unui *dumneavoastră* care-l numește pe „contemplator", invitîndu-l pe acesta să considere romanul dincolo de indicii furnizați de psihism, cu alte cuvinte să-l invite să imite tentativa lui Delmont.

Prin „simultaneismul" său, *Degrés* transpune sau accentuează anumite tendințe latente în *La Modification:* făcînd să aibă preponderență tehnica trecerilor de planuri mai mult asupra frazei, asupra țesăturii limbajului, asupra „pastei", cum scrie M.-J. Lefebve în legătură cu *Illustrations,* romanul lui Michel Butor prefigurează din mai multe puncte de vedere demersul din *Mobile.*

[52] Cf. capitolul nostru teoretic: „Realismul fenomenologic".

Scanned with OKEN Scanner

DEGRÉS
și simultaneitatea

Există în *Degrés* o localizare foarte precisă. Sînt menționate clasele suprapuse în interiorul școlii, locurile determinate într-un fel foarte rigid[1] în fiecare local.

Pe de altă parte, apar locuri de rezidență acordate elevilor și profesorilor; aceste locuri sînt repartizate de-a lungul bulevardului Saint-Germain care face oficiu de „frontieră"[2].

Se poate afirma că apartamentul constituie unitatea spațială: el este simbol al domiciliului[3], loc pentru petrecerea vacanțelor[4] sau pentru evaziune; dealtfel, noțiunea însăși de mișcare e identificată cu ideea de mutare[5].

În această perspectivă, relațiile între diversele locuri sînt fixate în mod net, organizate, ca și cum ar fi cuprinse în firele unei pînze de păianjen.

Acest caracter reticular este subliniat de influența reciprocă a unităților spațiale (apartamentele, clasele).

Se revelă astfel un „simultaneism" spațial și temporal.

Acest simultaneism trimite la problema grupului, după cum notează Butor: „. . . îmi va ajunge să spun profesorul Cutare îl privește pe elevul Cutare, pentru ca să știu timpul, locul (. . .) în interiorul căruia el se află"[6].

---

[1] Cf. lista de ansambluri formale de la sfîrșitul lucrării.
[2] Cf. *Degrés:* p. 31, 50, 52, 72, 74, 82.
[3] Cf. *Degrés:* p. 80, 85, 50, 127.
[4] Cf. *Degrés:* p. 186.
[5] p. 299: *Degrés.*
[6] Charbonnier: op. cit., p. 18, cf. *supra.*

Scanned with OKEN Scanner

Această noțiune de colectivitate este asociată în mod pregnant în *Degrés* temei culturii și, deja, imaginii Americii.

Comentîndu-și programul pentru G. Charbonnier, Butor precizează[7]: „cînd am scris *Mobile*, îl gîndeam ca pe un detaliu mărit din *Degrés;* în *Degrés* exista un anumit număr de clase, de ore de clasă, în timpul cărora se vorbea de Statele Unite; la cursul de geografie este vorba de Statele Unite, se poate studia, se poate cerceta cum sînt prezentate Statele Unite în *Degrés*".

Indicația scriitorului merită să fie luată în seamă; ea revelă importanța unei teme directoare a operei narative: America[8]: acest motiv este evocat nu atît ca simbol geografic cît ca indice cultural.

Într-adevăr, pentru prima dată într-un roman, continuînd demersul din *Le génie du lieu*, Butor consideră Statele Unite ca tipul unui trecut cultural discontinuu, făcut din descoperiri și din cuceriri fără legătură și fără ordine; Statele Unite se opun astfel Europei, exemplu al unei culturi pline și coerente[9].

Astfel, istoria Americii apare ca o îngrămădire discontinuă de evenimente (este frapant că, pentru a le sugera, Butor folosește enumerarea) și de civilizații evocate prin precolumbieni, prin descoperirile lui Cristofor Columb sau prin povestirile lui Marco Polo[10].

---

[7] Charbonnier, Georges: *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, s.d. (1967), (NRF), p. 15.

[8] *Degrés:* p. 16, 19, 26, 39, 40, 56, 76, 78, 90, 91, 98, 102, 111, 118, 176, 220, 223, 225, 228, 252, 254, 255, 261, 262, 266, 276, 278, 297, 298, 310, 311, 313, 318, 319, 320, 324, 349, 361, 366, 385, 363.

[9] Cf. romanele precedente; în acest sens istoria se face din castel în castel — pentru Europa.

[10] *Degrés*, p. 176, 297, 91. Seylaz remarcă cu justețe că în comparație cu *L'Emploi du temps*, întrețesut cu numeroase mituri (Tezeu, Abel și Cain, Ariadna etc....) simbolizate de tapiseriile din Bleston, *Degrés* prezintă imagini „situate cu un grad dedesubt", „mai puțin bogate în rezonanțe". Astfel, efortul ar privi mai degrabă realitatea de fiecare zi în acest roman. Cf. Seylaz, Jean-Luc: *La tentative romanesque de Michel Butor, Etudes de lettres*, Lausanne, octombrie-decembrie 1960, nr. 4, p. 173—227, mai ales p. 209—222, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

Această dislocare, unită cu evocarea Renașterii[11] europene (cu alte cuvinte cu trimiterea la o epocă dominată de știința enciclopedică) simbolizează incapacitatea de a stăpîni în mod global cunoașterea, de a domina spațiul intern[12].

Acest simultaneism este reflectat de o tehnică de joc sincopat între ansamblurile formale; succesiunea liniară fiind întreruptă, lectura tinde spre o apercepție mai globală a materiei.

Realitatea ne parvine sub formă „subiectivă" întrucît ea este restituită de Vernier (apoi de Jouret).

Se va distinge un
— real trăit (cuprinzînd realurile zărit, amintit, reflectat, reprezentat, simbolic)[13]
— real raportat
— real imaginat (cuprinzînd și realul visat).

Scriptorul subliniază în persoană această construcție: „am început să redactez aceste note despre clasa noastră (. . .) aceste note care aș fi dorit în clipa aceea să fie o descriere literală (. . .) o simplă înregistrare de fapte exacte" (real trăit), „aceste note (. . .) în care am început să-mi imaginez pentru tine clasa noastră" (real imaginat), „ceea ce cunosc cu certitudine grație faptului (. . .) că există între elevi și profesorii lor un număr remarcabil (. . .) de relații (. . .), ceea ce-mi îngăduie să obțin o mulțime de informații, este (. . .) variat și voluminos" (real raportat)[14].

a) *Realul trăit* acoperă:

realul zărit care cuprinde:
— momentul narațiunii care este menționat în mai multe rînduri[15] și poate fi situat cu precizie; el ne este arătat

---

[11] Cf. nota 10.

[12] Ricardou nu ezită să vadă în acest simbol indicația unei incapacități de ierarhizare definitivă a lumii. Cf. Ricardou, *Michel Butor ou le roman et ses Degrés*, *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1 iunie, 1960, nr. 90, p. 1027—1203, mai ales p. 1160.

[13] Pentru detaliul tuturor ansamblurilor formale, cf. notele finale.

[14] *Degrés:* p. 53—54.

[15] p. 53, 149, 255.

în constantă evoluţie, oscilînd între data de 11 octombrie 1954 şi 11 octombrie 1955.
— în ce priveşte obiectele naraţiunii, ele constituie realul rememorat care se eşalonează din 1952 în 1954.

Realul amintit indică evocările trecutului istoric european şi american. Aceste descrieri ale Renaşterii şi ale cuceririlor americane, se fac prin enunţarea unor citate fragmentare. Frecvenţa acestora din urmă creşte la sfîrşitul romanului, accentuînd discontinuitatea formală, obligînd la mai deasa rupere a ritmului lecturii.

Realul reprezentat consistă în hărţi, planisfere, fotografii, ilustraţii de manuale... Locul ocupat de aceste ansambluri în roman este important.

Realul reflectat e citat din memorie: frecvenţa sa de apariţie este minimă.

b) *Realul raportat*

cuprinde toată documentaţia procurată lui Vernier de colegii săi şi de elevi (adică de Jouret, de Daval, de relaţiile lui Mouron, de Pierre Eller); această categorie mai desemnează şi informaţiile pe care Vernier i le furnizează lui Eller. Realitatea raportată priveşte:
— relaţiile de rudenie, de vecinătate,
— faptele şi gesturile colegilor,
— învăţarea limbilor,
— faptele şi gesturile lui Pierre Eller,
— activităţile şcolare şi extraşcolare ale lui Pierre Eller,
— relaţiile între Eller şi tovarăşii săi.

c) *Realul imaginat*

desemnează în principal presupunerile emise de Vernier în ce priveşte legăturile între personaje şi activitatea lor.

Visele ocupă un loc puţin important şi aparţin mai cu seamă tînărului Pierre.

Cu toate acestea, o anumită continuitate narativă cîştigă specificitate estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Această omogenitate este subliniată la început de reluarea unor ansambluri formale, cum ar fi nord-africanul, scout-ul local, desenele[16].

Desigur, dezvoltarea variază la fiecare enunț; astfel tema nord-africanului ocupă un loc din ce în ce mai important de-a lungul întregii opere.

Făcut din unități discrete care se deschid spre altundeva-ul realității, romanul își păstrează totuși natura sa de *continuum* creat prin intermediul returilor formale sau tematice.

Cronologia absoarbe dimensiunea adîncimii și, prin platitudinea sa recuzată, nu lasă loc golului.

— Deja în *Degrés*, se întîlnește procedeul repetării și, în consecință, inserția uneia și aceleiași informații în contexte diferite.

Într-adevăr, scopul autorului este să situeze ziua de 12 octombrie 1954; în acest sens el va lua ca referință săptămîna care înconjoară imediat această dată[17], apoi se va îndepărta progresiv în lunile[18] care înconjoară obiectul descrierii sale.

După o reluare a tentativei sale din punctul de plecare, el se va duce cu doi ani înainte[19], apoi cu un an[20] înainte și în fine, va anticipa cu un an[21] pentru a reveni la ziua inițială[22].

---

[16] Cf. notele finale.

[17] 4 octombrie, *Degrés*, p. 128.
5 octombrie, *Degrés*, p. 117.
6 octombrie, *Degrés*, p. 128.
9 octombrie, *Degrés*, p. 130.
11 octombrie, *Degrés*, p. 131.
12 octombrie, *Degrés*, p. 129.
13 octombrie, *Degrés*, p. 74, 96.
14 octombrie, *Degrés*, p. 126.
15 octombrie, *Degrés*, p. 108.
19 octombrie, *Degrés*, p. 113.
20 octombrie, *Degrés*, p. 101.
26 octombrie, *Degrés*, p. 117.
28 octombrie, *Degrés*, p. 127.

[18] *Degrés*, p. 90.

[19] *Degrés*, p. 156.

[20] *Degrés*, p. 187.

[21] *Degrés*, p. 255.

[22] *Degrés*, p. 368.

Scanned with OKEN Scanner

Această tehnică a multiplicării punctelor de vedere nu întîrzie să evoce o anumită tatonare în reluări, tatonare care ar putea aminti labirintul arhitectonic.

— Complexitatea experienței încercate în *Degrés* este accentuată de mobilitatea[23] naratorilor care, deplasîndu-se în timp, iau adesea drept *obiect* de redactare ansambluri din care făcuseră anterior *baze* ale narațiunii[24].

* * *

Tipografia mimează ansamblurile formale întîi de toate prin culoarea sa.

Din punct de vedere tipografic romanul se înfățișează ca fiind divizat în trei secțiuni care cuprind, fiecare, șapte părți.

Fiecare parte este constituită dintr-un anumit număr de fraze care nu se repartizează în paragrafe despărțite de „albituri" ci care au, dimpotrivă, o alură continuă.

Această curgere a maselor textuale este totuși dezagregată de întărirea punctuației și, mai exact, de o trecere de la o linie la alta care sparge ritmul limbajului.

Autorul scrie, de exemplu:[25]

„Alain Mouron, lîngă fereastră, în fața vărului său René,
foarte mîndru de cei nouă ani pe care-i sărbătorise (. . .),
își ridicase măsuța pentru a juca cărți, acel joc demodat (. . .) pe care nu-l cunoștea bine,
și se distra să se lase ajutat de micuțul Georges (. . .)
pentru că era foarte preocupat de viitoarea sa sosire (. . .),
de acea instalare (. . .),
de liceul nou (. . .)
unde vărul său Michel va fi în a doua (. . .)".

Trebuie notat că în *Degrés* ansamblurile formale nu mai corespund cu unitățile tipografice ale volumului.

Diferitele treceri de la un plan la altul se efectuează în sînul uneia și aceleiași fraze.

---

[23] *Degrés*, p. 253, 276: „calendarul din ce în ce mai deformat al acestei narațiuni".

[24] De ex. p. 225: actul scriptor al primului narator este descris de cel de al doilea narator.

[25] *Degrés:* p. 127.

Astfel, cîtă vreme în cărţile precedente capitolul corespundea unităţii formale, descompunerea realului va fi tradusă prin intermediul limbajului însuşi.

Specificitatea estetică: o continuitate narativă.

Univocitatea logosului se poate regăsi în felurile de raport ale povestirii.

Împotriva a ceea ce susţin Janvier[26], Albérès[27], Jean[28], prezenţa celor trei naratori în *Degrés* nu ni se pare a fi fost stabilită.

Desigur s-ar putea presupune, la prima vedere, că se succed trei autori:

— mai întîi ar apare Vernier
— acesta şi-ar considera prea limitat punctul de vedere şi, vrînd să multiplice referinţele pentru a circumscrie obiectul descrierii sale, l-ar chema în ajutor pe nepotul său Pierre Eller[29]
— nepotul ar prelua atunci o ştafetă pe care o va ceda în curînd lui Jouret[30].

În fapt, ni se pare aberant să disociem discursul lui Vernier şi cel al lui Eller: intervenţiile sporadice ale unchiului în partea redactată de către nepot arată că Vernier este cel care vorbeşte prin gura lui Eller[31].

În ce priveşte distincţia între Vernier şi Jouret, ea pare de abia ceva mai acceptabilă.

---

[26] Janvier: op. cit., p. 162.
[27] Albérès: op. cit.,
[28] Raymond, Jean: *Degrés, Cahiers du Sud*, Paris, Ed. Gros, 1960, nr. 355, p. 467.
[29] *Degrés:* p. 54, 55.
[30] *Degrés:* p. 277.
[31] Pierre Eller afirmă (p. 254): „e multă vreme de cînd am încetat orice colaborare la această lucrare în care tu continui, din ce în ce mai mincinos, mai fraudulos, să mă desemnezi la persoana întîia, ceea ce nu va mai putea să dureze multă vreme fiindcă...". Altundeva (p. 149) el semnalează: „...ai început să redactezi acest text pe care eu îl continuu sau mai exact pe care tu îl continui servindu-te de mine, căci în realitate nu eu sînt cel care scrie ci tu, tu îmi dai cuvîntul, tu te străduieşti să vezi lucrurile din punctul meu de vedere".

Scanned with OKEN Scanner

În fapt, Henri Jouret îi urmează lui Vernier după moartea acestuia din urmă, dar Jouret nu continuă întreprinderea predecesorului său; el se mulțumește să sublinieze nedesăvîrșirea la care este sortită tentativa acestuia.

Individualitatea „celui de al doilea narator" este deci atenuată. În plus, uniformitatea de ton și de punct de vedere traduce bine identitatea între povestirile celor două personaje.

În ultimă instanță pare mai legitimă scoaterea în evidență a existenței unui singur narator, Pierre Vernier, care-și redactează cu mîna lui sau îi dictează nepotului său expresia gîndirii sale; sfîrșitul eroului-scriitor va sublinia eșuarea experienței sale și Jouret va fi cel care va simboliza acest eșec fără a constitui totuși un narator autonom, în sensul propriu al termenului.

Degrés întrupează spațiul făcînd apel la resurse narative, tipografice și la ansamblurile formale.

Demersul acestui roman este deci, desigur, foarte apropiat de atitudinea relevată în *Mobile*.

Analog cărții americane, romanul este asemănător ei și în măsura în care a făcut să treacă tehnica trecerilor de la un plan la altul mai mult asupra frazei (asupra limbajului) decît asupra capitolului.

Specificitatea estetică este afirmată grație unui recurs la procedeele narative; acest caracter este specific pentru *Degrés*.

Scanned with OKEN Scanner

De la romane la MOBILE

Analiza cîtorva opere narative examinate mai sus revelă că *Mobile* constituie într-o mare măsură rezultatul final al unor preocupări constante care l-au solicitat pe Michel Butor de la primele sale romane.

Etude pour une représentation des Etats-Unis se desprinde ca fiind consacrarea, uneori exacerbată, a unei necesităţi interne.

Viziunea spaţiului

— locurile: se observă o evoluţie în diferitele lucrări; preocupat să circumscrie un loc în *Portrait de l'artiste en jeune singe*, în *L'Emploi du temps*[1] (precum şi în *San Marco* şi în *Le génie du lieu)*, autorul se interesează de legătura între două oraşe în *La Modification;* el studiază apoi raporturile între diferitele locuri situate într-o şcoală, simbolizînd regiuni sau o ţară, atunci cînd scrie *Degrés*[2]. *Mobile* va sublinia aceste tendinţe, care vor continua, dealtfel, să se adîncească în celelalte opere[3].

---

[1] Acest loc este descris în raporturile sale cu fiinţele *(P. de l'art., l'E.d. tps.)* sau în relaţiile sale cu alte locuri *(San Marco, Le génie du lieu, P. de l'art.).* Să ne gîndim şi la textul din *Illustrations* consacrat unui loc: gara Saint Lazare.

[2] *Passage de Milan* depinde de umanism în maniera lui Jules Romains şi pune prin aceasta în relaţie diversele spaţii localizate într-un singur loc (în cazul în speţă un imobil parizian).

[3] Într-adevăr, *Réseau aérien* sugerează raporturile între locuri la scară mondială.

Scanned with OKEN Scanner

— labirintul și rătăcirea: plimbările eroului în *Portrait de l'artiste en jeune singe*, drumul lui Revel, mersul trenului care îl duce pe Delmont, denotă o mișcare în perpetuă accelerație care își atinge paroxismul în *Mobile* și în *Réseau aérien;* această deplasare se înfăptuiește într-un labirint și se încarcă cu o valoare inițiatică în operele consacrate unui singur loc *(Portrait de l'artiste en jeune singe, L'Emploi du temps)* și în *Mobile*.

— relația între spațiu și timp; în cea mai mare parte a romanelor ies în evidență unitatea de timp și de loc. *Portrait de l'artiste en jeune singe* a îngăduit sublinierea unei analogii în ce privește mișcarea în sînul spațiului și al timpului: de la *L'Emploi du temps*, organizarea labirintică a duratei și a locului se impune; *La Modification* situează mai degrabă în universal și coordonatele spațio-temporale se destind sub un aparent determinism. În ultimă instanță, relativitatea între coordonate se marchează net[4].

— grupurile: de la *Passage de Milan*[5] e pus în lumină interesul autorului pentru colectivități; relația de rudenie este, de exemplu, accesorie în *La Modification*, dar primordială în *L'Emploi du temps* și în *Degrés;* astfel că în *6.810.000 litres d'eau par seconde*[6] sau în *Réseau aérien* autorul ajunge pe această cale la constituirea mijloacelor în raport cu care indivizii se definesc ca excepții și denotă, după modelul lui *Degrés*, precaritatea oricărei legături sociale.

Mobile consacră această propensiune spre descrierea colectivă, dublată de conștiința că orice ansamblu e iluzoriu.

— închiderea: această denunțare a ansamblurilor provine dintr-o tendință mai adîncă: lupta împotriva oricărei lumi închise. Astfel ironia față de cuplu, prezentată în filigran

---

[4] Jean Rousset o caracterizează net în *L'Emploi du temps*, cf. Rousset: *Trois romans de la mémoire, Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Engelson, 1965—1966, p. 75—84, mai ales p. 79.

[5] Diversele familii de imobile ilustrează tema grupului.

[6] În *6.810.000 litres d'eau par seconde* și în *Réseau aérien* grupurile de cupluri tinere sînt cele puse în scenă. În *Description de San Marco*, cf. turiștii iar în *Illustrations* (gara Saint Lazare) grupurile sînt evocate de conversațiile suprapuse.

Scanned with OKEN Scanner

în toate romanele, înfățișează în *Illustrations*[7] deriziunea unui simbol, cel al universului închis, retras al îndrăgostiților.

Am văzut în legătură cu simultaneismul, că și locurile erau întotdeauna deschise.

— locuri și personaje: tema cuplului incită la abordarea simbolismului spațiului. Am observat identificarea dintre ființe și locuri în *L'Emploi du temps, La Modification, Portrait de l'artiste en jeune singe.*

Se creează astfel o topografie internă a cărei importanță în *Mobile* se cunoaște.

— spațiul intern se găsește, dealtfel, în fiecare operă, nu numai sub forma interiorizării locurilor, precedent semnalată, ci și în alte moduri: a) cultura, b) mitul, c) amintirea, d) visul.

a) în *Degrés* (cf. concepția despre Renaștere), în *La Modification* (cf. concepția despre creștinism), în *Portrait de l'artiste en jeune singe* (plimbările de la castel în diferitele locuri istorice sau în acelea care amintesc referințe literare)[8], trecutul cultural occidental este circumscris drept *continuum*. Dimpotrivă, *Mobile* și *Le génie du lieu*[9] trimit la o cultură în care plinul și golul sînt fără încetare în relație.

b) miturile ilustrează această circularitate a culturii: sincretismul în *La Modification*, supraimpresia celor două catedrale în *L'Emploi du temps*, fuziunea de alchimie și real în *Portrait de l'artiste en jeune singe*, dovedesc acest lucru.

c) amintirile: arhitectura memoriei este dictată de o mișcare, amintirea poate fi proiectată în spațiul extern; cel mai adesea, dimpotrivă, un obiect al spațiului extern este cel care declanșează mecanismul memoriei afective. Aceas-

---

[7] *Illustrations:* gara Saint Lazare, Paris, Gallimard, s.d. (1964), (Le chemin)

[8] În *Description de San Marco*, tema trecutului cultural este foarte importantă. Autorul ajunge pînă la citarea Bibliei. În *Illustrations* această temă nu apare, dar apar referințele literare, evocîndu-i pe Goethe, Petrarca, Mallarmé etc.; cf. *Litanie d'eau*, p. 108.

[9] *Le génie du lieu: op. cit.*, mai ales p. 107: *Egypte.*

tă ultimă lege a spațiului intern confirmă tendința spre interiorizare observată în legătură cu locurile.

d) visele: amintirile se regăsesc în toate romanele: visurile joacă un rol deosebit de important cu *La Modification* și *Portrait de l'artiste en jeune singe*[10].

În primul roman, lumea onirică influențează psihologia eroului; în *Portrait de l'artiste en jeune singe,* visul și realitatea sînt despărțite și fără raport aparent.

Relația dintre universul fantasmatic și universul cotidian din *La Modification* este simbolizată: visele sînt proiectate în spațiul extern și traversează locurile.

Cu *Mobile* translațiile onirice care semnifică punerea în raport a ființelor vor reapare[11].

— noaptea: am remarcat obiectivarea viselor, amintirilor, premonițiunilor și sentimentelor în spațiul extern. Noaptea este prin excelență mediul în care au loc aceste proiecții.

Intensitatea mai mult sau mai puțin puternică a caracterului fantastic și corelația cu tema transparenței au fost semnalate (mai ales în *La Modification, L'Emploi du temps).*

Reprezentarea spațiului

1. Am notat reîntoarcerea tehnicii *ansamblurilor formale.*

Încercînd să conturăm sistemul narativ al operelor, am fost constrînși să degajăm cîteva diferențe fundamentale în utilizarea procedeului:

Portrait de l'artiste en jeune singe prezintă evocarea de către un narator fix, situat într-o epocă indeterminată, a unei alternanțe între categorii de real. Ambiguitatea narativă și repetițiile seriale conferă scriiturii o alură de continuitate.

Spațiul estetic recuperează deci realitatea spațio-temporală care e sincopată.

---

[10] Au o funcție importantă și în *Passage de Milan* unde, așa cum a arătat Carrouges, ele rezidă chiar în realitatea pe care o încalcă.

[11] Să ne gîndim și la translațiile de vise în noaptea nunții din *6.810.000 litres d'eau par seconde* și la valurile colective de vise din *Réseau aérien.*

L'Emploi du temps însoțește disparitatea dintre unitățile formale cu o mobilitate a narațiunii în cronologie. Această deplasare antrenează crearea unei ierarhii între momentele trecutului.

Complexitatea crescîndă care rezultă dintr-o îngrămădire de detalii relevate prin reculul judecății, imprimă operei un caracter labirintic.

La Modification face să alterneze diversele categorii ale realului, modulînd trecerile de planuri în jurul unor articulații; autorul impune un ritm „curgător" scriiturii, grație folosirii ambiguităților narative; acestea din urmă suscită interferența celor două mișcări constituind o narațiune împărțită între evocarea prezentului și restituirea unor perioade indefinite; spiritul din ce în ce mai slab al unui „scriitor dumneavoastră" sau al unui „scriitor el" este cel care elaborează redactarea.

Continuitatea „scripturală"[12] reflectă aici continuitatea spațială.

Degrés accentuează tendința spre simultaneitate; construcția va reflecta simultaneismul spațial.

Într-adevăr, romanul se bazează pe povestirea a diferite ansambluri juxtapuse, restituite de doi naratori mobili pe plan cronologic.

Primul scriitor utilizează cînd tehnica apostrofei, cînd un procedeu de substituție (falsul eu); cel de-al doilea se folosește de apostrofă.

Narațiunile și povestirile sînt strict datate și situate; discontinuitatea este subliniată de reluarea reînnoită a uneia și aceleiași materii în contexte diferite.

Se cunoaște posteritatea tehnicii care face să intervină ansamblurile formale în *Mobile;* această din urmă operă pare să reprezinte un paroxism în ce privește realizarea unei scriituri seriale.

Să semnalăm că procedeul va fi utilizat și în *Description de San Marco,* succesor logic și legitim în evoluția care animă căutările lui Michel Butor.

---

[12] În sensul în care am definit vocabula împreună cu Guimbretière și Janvier: „relativ la scriitură" (cf. supra pentru definiția scriiturii).

Această din urmă operă cuprinde citate alternate care evocă textele sacre, legendele monumentelor, comentariile ghizilor, conversaţiile turiştilor; sensul lecturii şi cel al vizitei sînt luminate de jocuri multiple.

2. Îmbinarea formală este subliniată de *resursele tipografice:*

ansamblurile tipografice, formale, sau spaţio-temporale, se verifică reciproc.

Astfel, de exemplu în *La Modification* fiecare tranşă de text (mărginită de două spaţii albe) corespunde unui nod sintactic care echivalează el însuşi cu o unitate spaţio-temporală.

a) Vom nota o reducţie progresivă a unităţii:

în *L'Emploi du temps* capitolul este cel care constituie celula; în *La Modification* paragraful are funcţie de ansamblu formal; în sfîrşit *Degrés* operează trecerile de planuri în interiorul frazei.

În felul acesta se marchează un interes centrat din ce în ce mai mult asupra limbajului.

În *Mobile, Illustrations*[13] această din urmă preocupare atinge paroxismul.

b) Atomizarea unităţii merge în paralel cu o fărîmiţare a discursului narativ prin introducerea unor parodii: *Portrait de l'artiste en jeune singe, Degrés* punctează ritmul povestirii prin citate care se înmulţesc spre sfîrşit, multiplicînd volumul întruperilor, accelerînd (într-un „capriccio" muzical) sau încetinind durata lecturii.

c) Trebuie observat că reprezentarea tipografică a sensului este proprie pentru *Mobile.*

Acesta este un criteriu care a fost reţinut de critică pentru a distinge pe de o parte opera narativă şi pe de altă parte cărţi de tipul *Description de San Marco*[14], *Illus-*

---

[13] *Illustrations (Litanie d'eau)* este foarte caracteristic în această privinţă.

[14] Reprezentarea tipografică vizează în esenţă să reproducă apa Veneţiei în reţelele de fraze turnante, iar utilizarea golului vizează reconstituirea mozaicului monumentelor, cf. Couffon: *op. cit.*, p. 5.

trations[15] și mai ales *6.810.000 litres d'eau par seconde*[16], care se situează în tradiția mallarméană și care continuă la nivele diferite experiența din *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*

Trebuie oare să deducem că forma romanelor nu reflectă deloc viziunea spațiului?

Departe de aceasta — anumite tendințe indicate în conceperea realului se incarnează în temele și în îmbinarea formală a operelor narative.

Astfel, subîmpărțirea în șapte din *Portrait de l'artiste en jeune singe* reproduce organizarea alchimică (șapte e o cifră sacră), decupajul în șapte părți, în *Degrés,* reprezintă constituirea grupurilor, etc . . .

* * *

În ultimă instanță Michel Butor revendică pentru semn statutul unui „gramatism" opacizant ale cărui urme le-am deslușit și care militează în favoarea unei tiranii a artei.

Dar prin același gest care refuză să disperseze semnificantul în semantism, scriitorul optează pentru un cod polifonic ale cărui instrumente caută percepțiile de organizat.

Întinzînd lumii o mînă care strînge vidul, Michel Butor menține în vîltoarea literelor o înțelegere în același timp lucidă și răvășită.

Scriitura devine fragmentare aparentă, modelul absență de model, schema vanitate a schemei; cuvîntul re-prezintă, totuși, trimite la un alt cuvînt în interiorul cărții, îngăduie în fiecare clipă o nouă probabilitate de interpretare a universului.

---

[15] *Illustrations* joacă mai ales pe echilibrurile, proporțiile și juxtapunerile dintre masele textuale. Cf. Peignot, *op. cit.*, p. 155 și St. Aubyn: *Retour au poème, Le Figaro littéraire,* Paris, 18—24 martie 1965, nr. 984: „cartea este un cosmos de semne în același timp fixe și în mișcare".

[16] Butor a încercat în această carte îndrăzneli tipografice care sînt foarte apropiate de tentativele mallarméene. Utilizarea albului este determinată de o voință de reprezentare dinamică a căderilor.

Scanned with OKEN Scanner

De la o operă la alta, în sinul fiecărei opere, sfidarea se reînnoiește; această perpetuă mutație, plasticitatea sa fundamentală și, pentru a spune totul, refuzul descalificărilor, situează tentativa butoriană într-un ancoraj ideologic pe care trebuie să-l situăm într-un ultim capitol.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 4

„UMANISMUL" LUI MICHEL BUTOR

Scanned with OKEN Scanner

În istoria umanității sînt frecvente contactele între culturi care au provocat înregistrarea unor experiențe noi în același timp în care sunau sfîrșitul civilizațiilor ajunse la amurgul lor.

După apariția lucrărilor lui Toynbee, atente la corelația dintre geneza orașelor și rolul în același timp creator și inhibitor al obstacolelor apărute la nașterea lor, sociologii au revenit de la interpretările în termeni de aporturi și conjuncții: naționalismul lui Spengler, de exemplu, este astăzi stigmatizat. În anii din urmă, alte analize au văzut lumina zilei și numărul sau substanța lor au sfîrșit prin a denunța o anumită îngrijorare a epistemologilor în fața secolului lor; oare nu este aceasta neliniștea pe care o trădează, fără să-și dea seama, Foucault, atunci cînd diagnostichează sfîrșitul omului în fața limbajului sau a lucrurilor?

Această propensiune pentru reflecția asupra sinelui, care caracterizează gîndirea contemporană, se adaugă voinței de a furniza în fața transformării universului, al cărei martor se crede, explicațiile globale obținute prin instrumente de analiză foarte precise; astfel Althusser utilizează metodologia structuralistă pentru a defini un „umanism generalizat" care se referă la marxism în accepția cea mai specifică a cuvîntului.

Dublul fenomen pe care l-am evocat merită o tentativă de clarificare: sondînd mișcarea epocii așa cum medicul pîndește agonia la pulsul bolnavului său, istoricul a sfîrșit prin a se convinge de o criză inevitabilă a valorilor;

este îngăduit să ne întrebăm dacă nu cumva în spatele căderii accelerate a normelor „clasice", pentru a-l relua pe Barthes, nu se ascunde o gestație care ar putea fi promisiunea umanismului viitor.

Civilizațiile care se repun în discuție sînt adesea indicele unei crize — să ne gîndim la experiența socratică în Grecia; dar o răsturnare poate fi și semnul unei mutații secrete. Astfel, revoluția industrială a creat o situație originală provocînd uniformizarea a numeroase culturi, Henri Van Lier (cf. *infra)* a arătat-o; ca atare, în fața imposibilității unei explicații tradiționale este normal ca sociologii să caute alte căi, reclamînd unii prospețimea de apercepție primitivismului sau orientalismului, ca Marcuse, alții predicînd cu Lévi-Strauss o reasociere a naturii și a culturilor.

În ce ne privește, ne vom inspira dintr-un al treilea demers, acela care, conștient de fărîmițarea gîndirii occidentale, propune să se încerce recuperarea acesteia; această metodă, preconizată de Umberto Eco în *Opera deschisă,* are drept scop să degajeze cîteva linii de forță din „situația epistemologică" ce hrănește civilizația noastră. Un atare tip de analiză se justifică cu atît mai mult cu cît, obligat să procedeze la o investigație care acoperă mai multe discipline, ține cont de caracterul global care definește această eră nouă a cărei apariție o întrevăd unii[1].

Desigur, pentru cel care vrea să țină cont de contextul științific, tehnic, etic și artistic în denumirea noii epoci, dificultățile abundă:

— diversitatea domeniilor de explorat face indisolubilă descoperirea unui „metalimbaj"; Roland Barthes, care se orientează din ce în ce mai net pe acest drum (cf. *Système de la mode),* i-a denunțat caracterul ideal;

— mai concretă, încercarea lui Henri Van Lier se străduiește în *Nouvel âge* să creeze categorii radical noi, care să autorizeze o lectură adecvată a „ideologiei galaxiilor".

---

[1] Anumite „relații de fapt și de principiu există actualmente între dezvoltările artei și formele unei civilizații care se consideră ca fiind esențialmente tehnică", afirmă de ex. Francastel: *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles,* p. 23.

O atare apercepție rămîne arbitrară, fiind tributară unei opțiuni sistematice.

— o a treia soluție de invocat, propunerea lui Umberto Eco, deslușește operațiunile fundamentale care subîntind, pe canalul unor instrumente adesea identice, mesajele a diverse discipline; comparînd proiectele artistului și ale savantului, de exemplu, autorul identifică o seamă de analogii pe care le taxează de „metafore epistemologice".

Din tipul de omologii degajat de *Opera deschisă*[2] vom încerca să ne inspirăm și noi, întrucît vom pune în paralel cîteva tendințe științifice ale acestui secol (care ni se par a „înconjura" anumite proiecte literare) și poetica unui scriitor sensibil la mișcarea epocii. Fără a pretinde să stabilim deloc o legătură de cauzalitate între o disciplină și alta, vom încerca să deducem din comparația pe care o vom face elementele care permit aprehensiunea acestui umanism de astăzi sau, cel puțin, ceea ce-i ține locul.

Cadrul operatoriu al prezentului studiu interzice formularea unei definiții specificate a umanismului[3], dar obligă la opțiunea comparativă.

Să amintim că termenul de umanism va fi înțeles în accepțiunea sa generică (menținerea sensului conferit de om în raport cu lumea) și că ne vom limita la analiza perspectivă a cîteva tendințe privind fizica și științele umane, sperînd să situăm astfel un desen literar tipic al „formalismului" contemporan: poetica lui Michel Butor.

A. Caracterul dominant al științei de azi este constituit de *formalizare:*

Epoca „teologică", pentru a relua expresia lui Maurice Blanchot[4], a făcut întotdeauna dovada încrederii în natură; susceptibilă de a fi figurată, aceasta din urmă îl îndrepta pe om spre iluzia stabilității și a dominării[5].

---

[2] Eco, Umberto: *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, s.d. (1965).

[3] Problema este mult prea vastă și complexă; cf. articolul nostru *Humanisme et authenticité, Revue de Synthèse*, Paris, iulie-septembrie 1970.

[4] Blanchot, Maurice: *L'athéisme et l'écriture, l'humanisme et le cri, La N.R.F.*, Paris, 1 octombrie 1967, p. 586—604; 1 noiembrie 1967, p. 812—821.

[5] Butor, Michel: *Mobile*, Paris, Gallimard, s.d. (1964), (N.R.F.)

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, astăzi, tocmai acolo unde fondul cultural trebuia să se releve cel mai liniştitor, cu alte cuvinte în fizică, o răsturnare s-a conturat net; principiul cauzalităţii este repus în discuţie în faţa noţiunilor de anti-lume, anti-materie, în faţa teoriilor cuantice; universul este sesizat pe canalul unui vocabular care depăşeşte facultăţile de reprezentare pentru a se orienta spre un limbaj matematic adesea paradoxal. Folosindu-se pe larg de abstracţie, formularea ştiinţifică denunţă mai mult ca niciodată natura sa primordial ipotetică pentru că singura normă de pornire se bazează pe coerenţa semnelor şi nu pe un raport cu realul.

Antropologia sau ştiinţele umane admit modelele structuraliste, fac să intervină aceeaşi operaţie: pentru a erija lumea în sistem, pentru a satisface deci criteriul raţionalităţii, savantul operează într-un univers de ipoteze în mod necesar tributare instrumentului care a făcut ca ele să fie cunoscute.

La fel, în lingvistică, evenimentul este „proiectat" iniţial într-un corpus de semne, după cum a arătat Ricoeur[6].

În ultimă instanţă, preponderenţa cadrelor cunoaşterii este cea care se afirmă astfel asupra reprezentabilităţii factorilor naturali; raportul cu realitatea rămîne indispensabil dar se efectuează *a posteriori*.

Un atare demers implică, cu titlu consecutiv, alte operaţii.

B. Între acestea din urmă vom reţine principiul indeterminării:

„În măsura în care legile matematice se referă la realitate", va spune Einstein *(Geometrie und Erfahrung,* Springer, Berlin, 1921), „ele sînt nesigure; şi în măsura în care ele sînt sigure, ele nu se referă la realitate".

La rîndul său, Heisenberg a dezvoltat suficient teoria sa a incertitudinilor pentru ca să nu mai fie necesar să insistăm în legătură cu o astfel de analiză.

Structuralismele, în sfîrşit, fac să intervină probalismul, fie printr-un apel la noţiunea de informaţie (ca Eco),

---

[6] Ricoeur Paul: *La structure, le mot, l'événement, Esprit,* Paris, mai 1967, p. 801.

fie referindu-se la modelul stilistic pentru a reconstitui distribuţiile semantice, de exemplu.

C. Legată de tema indeterminatului se revelă discontinuitatea fenomenelor. Într-adevăr, din clipa în care ideea de hazard este ştiinţific admisă, şi prin aceasta din momentul în care logica bivalentă este zdruncinată, asistăm la punerea în evidenţă a raporturilor între unităţi: dacă previzibilitatea dispare, constată Louis de Broglie *(Continu et Discontinu en physique moderne)*, elementul îşi recîştigă autonomia. Ştiinţele structuraliste la fel, fie că e vorba în lingvistică de integrarea unui cuvînt în combinatoria constituită sau în antropologie de inserţia unui mit în sistemul de explicare, lasă hazardului latitudinea de a dezorganiza corpusul: suscitînd rupturi pentru a provoca apoi o continuă recompunere, aceste discipline îşi bazează echilibrul daturilor lor pe ritmuri provizorii.

Desigur, criteriile pe care le-am determinat (formalizare, indeterminare, discontinuitate) sînt nu numai inerente ştiinţelor, ci prezidează şi teoriile contemporane (cf. structuralismul).

Unii utilizează aceste trei caractere pentru a ajunge la concluzia dispariţiei omului.

Este cazul lui Blanchot atunci cînd evocă, la fel ca şi Foucault, dealtfel, „dublarea empiricului în transcendental"; prin aceste cuvinte autorul din *L'athéisme et l'écriture, l'humanisme et le cri*[7] semnifică depăşirea atenţiei acordate faptelor pentru a se interesa doar de sistemul care le înglobează în speculaţia sa, sistem despre care omul are cunoştinţă.

Astfel cîmpul cunoaşterii ar fi un obiect al observaţiei şi ar înlocui subiectul.

Arta şi omul

Am vrea să ne întrebăm dacă există o literatură care să se inspire după modelul structuralist sau care face să intervină operaţiunile considerate mai sus ca specifice pentru ştiinţă şi, în principal, pentru ştiinţa contemporană.

---

[7] *op. cit.*,

Dincolo de răsturnarea miturilor proprii unei axiologii în care omul dispensează sensul, artistul a vrut să creeze o carte făcută din structuri imanente. De la romane la *Mobile* se afirmă o emancipare a textului care erijează formele literare mai degrabă în instrumente de cercetare decît în ornament; această reflecție asupra cărții, ale cărei prolegomene fuseseră notate deja de Ortega y Gasset, este și condiția unei repuneri în discuție a omului. O ficțiune care redă lumea percepută — Todorov ar spune „în afară" — și care reconstruiește în creuzetul semnificantului o nouă imagine a vieții.

Va trebui să precizăm apoi consecințele la care ar duce procesul la care am făcut aluzie, pentru a aborda, în sfîrșit, analiza în optica unei crize eventuale a umanismului clasic.

Michel Butor și-a trasat în *Etude pour une représentation des Etats-Unis* un program care, ținînd cont de punctul nostru de vedere, pare din cele mai topice; vom conferi deci o valoare de exemplu acestei opere. Într-adevăr, prezentarea lui *Mobile* deconcertează aparatul tradițional. Imposibil de cuprins ritmurile discursului în această perspectivă liniștitoare în care formele resorb armonios într-o ierarhie focare, înlănțuiri și concluzii.

Dincolo de solicitările insolite suscitate de organizarea volumului se revelă gîndul scriitorului, se afirmă o intenție care, din clipa în acre este clarificată, justifică aspectul aparent terorist[8] al experienței propuse de Butor.

Se dovedește, mai precis, că o bună parte a indicilor din *Mobile* subliniază mai degrabă raporturile dintre formele literare decît se referă la universul existent.

Să ne mulțumim să reamintim criteriile următoare:
— recursul la enumerare multiplică lecturile posibile stimulînd mai multe parcursuri de semnificație pe pagină;

acest procedeu de construcție serială, dacă implică o unitate semantică globală la nivelul cărții, autorizează combinarea fiecărui membru al enumerării cu ceilalți termeni care figurează pe pagină.

---

[8] Aspect remarcat, de ex., de Barthes, Roland; *Littérature et discontinu, Essais critiques*, Paris, Seuil, s.d. (192), p. 175.

Din acest moment apropierile între semne prevalează asupra desemnării imediate a unei realităţi;

este de la sine înţeles că exemplul pe care l-am dat ilustrează şi principiul indeterminării pentru că priveşte libertatea conferită asocierilor de unităţi lingvistice.

— observaţiile formulate în legătură cu elementele discursului sînt valabile şi pentru imaginile tipografice.

Jocul între ansamblurile formale, fie că este gratuit fie că constituie pretextul necesar unei reproduceri a lumii, se revelă drept condiţia primă impusă înţelegerii lui *Mobile*. O atare apercepţie a fenomenului literar se adaugă demersului iniţial al savantului, întrucît domeniul exerciţiului său depinde de sistemul de semne înainte de a trimite la real.

Formalizarea, punctul comun al omului de litere şi al omului de ştiinţă implică, am observat incidental acest lucru, punerea în evidenţă a unor unităţi care vor fi puse în mişcare de raporturi mai mult sau mai puţin libere. Într-adevăr, de distribuţia acestor elemente în interiorul paginii sau al cărţii depinde multiplicitatea de sensuri care caracterizează informaţiile propuse de *Etude pour une représentation des Etats-Unis;* totuşi, în măsura în care opera lui Butor prezintă o specificitate estetică, libertatea de interpretare nu poate fi totală: incertitudinea ce decurge din pluralitatea semnificaţiilor trebuie să fie compensată de proprietăţi structurale mai generale.

Consecinţă ineluctabilă a criteriilor pe care le-am definit, modelul structuralist se impune în acelaşi timp ca garant al literaturii şi ca fundament al demersului ştiinţific contemporan. Pentru a ne convinge este suficient să demonstrăm că *Mobile* este un „bricolage", în sensul în care înţelege Lévi-Strauss acest termen[9].

El este definit de autorul *Gîndirii sălbatice:* „Universul instrumental (al bricoleurului) este închis (...), ansamblu în fiecare clipă finit de unelte şi materiale (...),

[9] Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, s.d. (1962), p. 27.

rezultat contingent al tuturor ocaziilor care s-au prezentat de a reînnoi sau îmbogăți stocul, sau de a-l întreține cu resturi de construcții sau de destrucții anterioare" ...

Cartea lui Michel Butor răspunde normelor evocate de către antropolog: repertoriul de materiale este determinat în ea pentru că se revelă cu un ansamblu de citate extrase din opere umane (cataloage, manuale de istorie, tomuri ilustrate, jurnale, autobiografii); colecția poate fi taxată drept reziduală căci e bazată pe producții preexistente creației, producții pe care scriitorul însuși le califică drept „sub-literare" în articolul său *Le livre comme objet*[10].

Mobile se definește înainte de toate ca o operă secundă (al cărei simbol este imaginea quilt-ului) făcută din elemente scoase din contextul lor inițial și transformate în sintagme prin integrarea lor în construcția artistică. Pentru a relua explicațiile lui Butor însuși, lucrarea este făcută din „parodii" mulate de o scriitură care joacă pe permutările de materiale disociate[11].

Aici se găsește analogia esențială între diversele modalități ale „bricolage"-ului: „Gîndirea mitică", va spune Lévi Strauss, „se definește printr-o inversiune de scopuri și de mijloace: inginerul operează prin intermediul conceptelor, bricoleurul prin intermediul semnelor. În gîndirea mitică semnificațiile se transformă în semnificanți și invers".

La autorul lui *Etude pour une représentation des Etats-Unis* semnul devine și el sens: „parodia" se transformă în obiect de reflecție; din clipa în care o componentă este deplasată în raport cu contextul său, fiind îmbinată într-un sistem care nu-i este propriu, o interpretare nouă se dovedește posibilă.

Dimpotrivă, sensul poate să se schimbe în semn: citatul, tema referentă, cîștigă statutul de obiect literar prin inserția lor într-un *continuum* estetic.

---

[10] Butor, Michel: *Le livre comme objet, Répertoire 2*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 107.

[11] Butor, Michel: *La critique et l'invention, Répertoire 3*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1968), p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, *Mobile* își revelă natura critică din momentul în care se denunță ca fiind organizată plecînd de la un dat „rezidual".

Prin mișcarea demersului său, opera stimulează, dincolo de punerea în discuție a materialelor literare, un efect poetic, o poezie a „bricolage"-ului: „Bricoleurul vorbește prin intermediul lucrurilor fără a-și duce niciodată la capăt proiectul, el îi adaugă întotdeauna ceva".

Programul lui Michel Butor creează posibilitatea unei literaturi structuraliste în același timp în care justifică înrudirea epistemologică între artă și științele contemporane.

Atari omologii pot pretinde să desființeze o tradiție; cu toate acestea ele se deschid spre o nouă definiție a umanismului mai degrabă decît asupra unei anihilări a omului.

Într-adevăr, arta lui Michel Butor nu se dă doar drept *res aesthetica*.

Desigur, scriitorul creează un univers al cărui mod de existență primordial este ansamblul țîșnit din scriitură.

Totuși, acest univers identifică viața și limbajul, trimite în ultimă analiză la realitatea umană, căci indicii pe care îi sugerează furnizează un model care permite reconstituirea lumii.

Am avut ocazia să subliniem pînă la ce punct autorul desemnează existența în același timp în care accentuează formele operei sale. Astfel, ca și enunțul logic, cartea „experimentală" poate fi asimilată unei funcții propoziționale fiindcă suscită o multiplicitate de definiții posibile privitoare la real. Se înțelege atunci de ce oamenii de litere contemporani reclamă în asemenea măsură colaborarea publicului: cultura de astăzi este dificilă, dar ea pretinde o reamintire finală a normelor umane și solicită o apercepție atentă să capteze viața în același timp în care se întreabă asupra artei. Blanchot evocă — am semnalat acest lucru — o respingere a valorilor „teologice" în științele secolului XX: acest fenomen este propriu și culturii estetice.

Cu toate acestea, dincolo de o renunțare la tradițiile anterioare, am crezut posibil să deslușim în această civili-

zaţie în curs de realizare, cum este civilizaţia noastră, o nouă convenţie, o convenţie ambiguă: în acelaşi timp formală şi vitală.

Rezidă în aceasta, fără îndoială, finalitatea efortului butorian, a acestei mişcări de perpetuă re-cucerire, de neîncetată distrugere a miturilor patinate în vederea unei reutilizări în vastul corpus al unui traseu rînd pe rînd factice, alterat, deschis promisiunii: arta.

O artă care se asumă drept semn rămînînd totuşi *reprezentare*, adică priză asupra lumii, indice al vieţii, schimbare a existenţei; ciclu al abundenţei şi izvoarelor.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 5

REPERTORIU DE ANSAMBLURI FORMALE

Scanned with OKEN Scanner

MOBILE

Principalele ansambluri formale

a) REAL OBIECTIV

Jaloanele

— staţii de benzină: p. 70, 75, 80, 81, 83, 85, 220, 221, 247, 260, 279, 288.

— panouri luminoase: p. 101, 103, 113, 117, 118, 119, 124, 270.

— pancarte de bun venit: în fruntea fiecărui capitol.

Elementele peisajului:

— insulele: p. 47, 129, 179, 181.

— rîurile: p. 19, 31, 51, 60, 72, 75, 79, 80, 82, 83, 101, 269, 270, 271.

— lacurile: p. 36, 76, 102, 109, 111, 169, 170, 175, 190, 199, 203, 219, 220, 223, 227, 233, 266, 272, 273, 278, 279, 281, 284, 286.

— fluviile: p. 13, 253, 256, 259.

— pădurile: p. 10, 15, 19, 20, 23, 25, 26, 27, 51, 67, 68, 85, 158, 179, 181, 182, 185, 192, 193, 229, 231, 232, 233, 295.

— munţii: p. 11, 14, 27, 40, 49, 101, 175, 177, 179, 186, 187, 221, 222, 245, 264, 274, 293.

— peşterile: p. 12, 13, 69, 70.

— frontierele: p. 11, 14, 19, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 179, 182, 192, 193, 197, 229.

— grotele: p. 101, 155, 209, 248, 277, 281.

— marea: p. 12, 14, 16, 22, 52, 74.

— copacii: p. 40, 101.

Locurile:

— bisericile: p. 12, 51, 59, 65, 67, 79, 91, 177, 179, 186, 191, 215, 222, 233, 267, 273.

— hotelurile: p. 53, 56, 59, 63, 68, 85, 86, 89, 91, 109, 110, 111, 183, 234, 257, 289.

— cele 18 restaurante Howard Johnson: p. 16, 22, 29, 45, 54, 87, 124, 140, 141, 177, 187, 189, 204, 208, 209, 215, 311, 325.

— cinematografele: p. 259, 271. 271.

— monumentele: p. 10, panteonurile p. 70, 109, 179, 191, 233, 245.

— aerodromurile: p. 101, 245, 247, 250, 264, 267, 272, 273, 291.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele de comunicație:

— mașinile: p. 22, 25, 31, 33, 37, 41, 49, 53, 55, 57, 61, 65, 67, 69, 75, 77, 78, 83, 87, 95, 98, 100, 102, 105, 107, 118, 165.

— mașinile: p. 168, 173, 180, 189, 195, 202, 211, 220, 229, 231, 247, 268, 273, 276, 289, 293, 303, 370.

— avioanele: p. 18, 15, 25, 184, 196, 201, 205.

— vapoarele: p. 14, 91, 184, 196, 199, 201, 205, 252, 255, 256, 258.

— trenurile: p. 53, 54, 57, 59, 185, 191.

— telefoanele: p. 79, 87, 91, 102, 103, 188, 223, 225.

— radioul și televiziunea: p. 198, 201, 205, 252, 255, 268.

— reflexele: p. 96, 97, 98, 99, 100, 101, 115, 116, 155, 180, 183, 187, 189, 216, 217, 220, 222, 223, 237.

— afișele: p. 198, 201, 205, 251, 255, 258.

Obiectele:

— cataloagele: p. 57, 59, 61, 65, 70, 75, 77, 83, 89, 91. 93, 95, 97, 174, 176, 190, 191, 211, 213, 214, 290, 291.

b) REAL SUBIECTIV

1. Real perceput:

— de orice călător:

rezervațiile: p. 9, 11, 13, 15, 19, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 43, 49, 50, 51, 56, 61, 66, 77, 83, 179, 182, 192, 193, 231, 275.

pancartele de segregare; p. 16, 19, 22, 23, 37, 45, 67, 82 etc...

— de narator:

munții: p. 25.

„cafetaria": p. 234.

străzile: p. 15.

— de personaje:

de albi: negrii: p. 25, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 45, 105, 111, 219, 220, 265, 267.

2. Real evocat:

— Vise:

ale naratorului: p. 14, 15.

ale copiilor: p. 11, 12, 13.

ale adulților: p. 117, 124, 151, 157.

ale indienilor: p. 143.

— Viziuni mitice ale indienilor: p. 54, 55, 93, 95, 106, 195, 197, 219, 221.

— Reamintiri ale trecutului: prin citate din:

Lovercraft: p. 261, 262.

Carnegie: p. 243, 245, 246, 247, 250.

Jefferson: p. 41, 120, 121, 123, 274, 275, 276, 277.

Marbois: p. 52.

Allister: p. 55.

Penn: p. 74, 79, 133.

Franklin: p. 74, 77, 79, 133, 187, 188, 209, 210, 211, 243, 245, 246, 247, 250, 251.

Wagner: p. 198, 201.

— Trecutul indienilor: p. 16, 18, 25, 27, 36, 37, 39, 40, 44, 49, 54, 55, 59, 74, 81, 93, 95, 97, 193, 221, 223, 224, 226, 227, 230, 267, 268.

Scanned with OKEN Scanner

— Expoziţia de la Chicago: p. 54, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 120, 121.
— Procesul vrăjitoarei Martin: p. 138, 169, 171, 206, 255, 258.

3. Real reprezentat:

— Ilustraţiile:
planşele lui Audubon: p. 12, 13, 28, 38, 50, 53, 60, 64, 83, 89, 93, 99, 101, 102, 106, 109, 138, 139, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 177, 179, 181, 184, 192, 200, 204, 209, 210, 212, 213, 216, 217, 221, 226, 227, 245, 254, 260, 265, 269, 275, 278, 281, 283, 286, 288, 291, 294.
planşele din cataloage: p. 9, 50.
picturile: p. 235, 237.
fotografiile: p. 89, 234, 241, 252, 259, 260, 294, 183.
hărţile: p. 223, 294.

c) REAL SIMBOLIC

Simbolism extern:

— Freedomland: p. 183—259.

Simbolism intern:

— quilt-ul: p. 29, 182, 185, 282.
— alfabetul lui Sequoiah: p. 16, 18, 99, 25, 26, 40, 41, 44.
— citatul din Lovercraft: p. 263.
— tehnica unui catalog: p. 175.

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE SINGE

Principalele ansambluri formale

1. REAL REMEMORAT

Perceput:

— pasienţele: p. 169, 81, 73, 136, 109, 135, 168, 189, 210—217.
— ochii: p. 15.,
— doctorul: p. 21.
— cărţile: p. 28, 55, 56.
— Domnul C: p. 37.
— discipolii: p. 37, 40.
— trenul: p. 55.
— Germania: p. 46, 47.
— plimbările: p. 95, 77, 76, 40, 126.
— piciorul: p. 73, 95.
— peisajul: p. 76, 77, 95.
— biblioteca: p. 78, 101, 164.
— flaconul: p. 83, 109, 135, 171, 217.
— limba: p. 47, 184.
— grotele: p. 156, 157, 158.
— mineralele: p. 96, 97, 103, 151, 152, 153—160.
— descifrarea: p. 78, 103, 106, 129, 133, 166, 183, 185—190, 204—213.
— avertizorul: p. 105.
— pădurarul: p. 131.
— plecarea: p. 227.

Reprezentat:

— opera de artă: p. 21
— cărţile: p. 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 56.
— tabloul: p. 59, 203.
— film: p. 22.
— scrisoare: p. 63.
— cărţi poştale: p. 45.
— tapiserii: p. 101.

Real reflectat:

— vitrine: p. 74.
— sfere de alamă: p. 160.
— salonul cu oglinzi: p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

II. REAL VISAT
— liceu: p. 63.
— bătrînul: p. 65, 116.
— gîtlejul: p. 68.
— studenta: pp. 88, 119, 141, 197, 222.
— Vampire: p. 113, 117, 143, 196.
— stil: și cizme: p. 114.
— pădurar: p. 115.
— minerale: p. 144.
— turiști: p. 145.
— maimuță: p. 147, 175.
— navă: p. 175.
— universitate: p. 146, 175.
— pasiențe: p. 177.
— rector: p. 175, 179.
— capot: p. 197, 177.
— moarte: p. 141, 221.

III. ANSAMBLURI-PIVOT
— profesor: p. 144, 59.
— bătrînul: p. 65, 59.
— autocar: p. 40.
— „baltă de Asia": p. 65, 21.
— sectă de studenți: p. 41, 67.
— pădurar: p. 88, 95, 112, 143, 131.
— studentă: p. 58, 87, 88
— Fulcanelli: p. 56, 87.
— citrin alb: p. 115, 141, 144, 146, 161.
— întrerupător: p. 80, 89, 104, 107, 114.
— „cizmele și stilul meu": p. 113, 116.
— „tril": p. 116, 115, 142, 146, 176, 196, 221, 198.
— bibliotecă: p. 64, 72.
— minerale: p. 144, 151, 152, 153, 162.
— franceză lustruită curgătoare: p. 87, 77, 114, 146.
— universitate: p. 89, 146.

L'EMPLOI DU TEMPS

Principalele ansambluri formale

REAL TRĂIT

1. Real rememorat:

— cameră: p. 58, 59, 64, 72, 132, 134, 148, 153, 156, 157, 159, 161, 172, 263, 361, 378, 394.
— ușă: p. 24, 57, 68, 70, 79, 87, 130, 149, 186, 201, 342.
— oraș-animal: p. 53, 75, 135, 151, 166, 169, 185, 363, 350, 338, 382, 383, 387, 395, 396, 202.
— brumă: p. 9, 70—77, 93, 166, 398, 414.
— noapte: p. 21, 60, 51, 93, 166, 398, 414.
— Oriental-Bamboo: p. 122.
— Mathews and son: p. 23, 27, 31, 57.
— incendii: Cfr. Spitzer, Léo, *La technique des romans de M. Butor, op. cit.*, p. 187.
— negru: p. 34, 137, 135, 154.
— uciderea Bleston-ului: p. 77, 78, 84, 89, 124, 127, 155, 178, 289, 402.
— surori: p. 75, 87, 250, 277, 282, 298, 318, 343, 393, 76, 86.
— narațiunile anterioare: p. 92, 285, 425, 428, 305.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Real perceput:*

— momentul narațiunii: p. 52, 54, 55, 59, 70, 83, 131, 135, 150, 170, 177, 173, 180, 213, 216, 193, 237, 273, 274, 275, 325, 369, 382, 404, 411, 305. (nu citățm decît referințele cele mai marcante; această categorie se reprezintă foarte frecvent în lucrare. Pentru detalii complementare, cf. Raillard, *l'Exemple, op. cit.)*

— apostrofele la Bleston: p. 388, 396, 398, 399, 382.

REAL REPREZENTAT

— cinema: p. 74, 99, 129, 136, 143, 165, 171, 188, 144, 148, 175, 123, 136, 306, 331, 344, 328, 332, 333, 334, 339, 343, 353, 357, 391, 392, 410, 425, 428, 433.

— fotografii: p. 79, 186, 194, 197, 199, 212, 236, 260, 301, 365, 404, 414.

— vitralii de catedrale: p. 76, 99, 175, 222, 263.

— tapiserii: 96, 97, 99, 98, 104—115, 227, 286, 309, 222, 107—110, 227—231.

— afișe: p. 13, 207, 147.

— plan: p. 56, 59, 62, 63, 295, 149, 151, 158, 167, 172, 187, 263, 296, 374.

— manșetele ziarelor: p. 242, 77.

REAL REFLECTAT

— reflexe în oglinzi: p. 136, 144, 147, 148, 362, 407, 355, 399, 332, 333, 375, 376, 396, 399, 401, 403, 407, 435.

REAL RAPORTAT

Lui Revel

— de către „Meutre de Bleston": p. 78, 79, 84, 89, 129, 174, 215, 242, 289.

— de către James: p. 93 (despre Bleston), p. 311; (despre incendiu), p. 25, 71, 217, 218.

— de către Rose: p. 324, 393.

— de către Ann: p. 84, 99 (despre Bleston)

— de către Burck: p. 312 (despre incendii); p. 34, 137.

— de către ecleziast: p. 100 (despre tapiserii); p. 118.

— de către Doamna Grosvenor: p. 155.

— de către Lucien: p. 120 (despre tinerele fete).

— de către Hamilton: p. 258, 237, 258 (alias James): *Doamnei Jenkins*

— de către Revel: p. 178.

REAL IMAGINAT

De Revel

— locurile inspirate de filme: p. 144, 145, 165, 357.

— psihologia mamei lui James: p. 244.

— plecarea: p. 166

— prăpastia dintre Bleston și Revel: p. 11, 131, 132.

— suprapuneri oraș-personaj: p. 245, 254, 403.

— imaginarea unui plan: p. 263.

— Ann într-un film: p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

REAL VISAT

De Revel

— incendiu: p. 296.
— „orașul-plămîn": p. 405, 117, 296.

REAL SIMBOLIC

Simbolism extern

— tîrgul: p. 151, 152, 153, 191, 286, 283, 314, 329, 342, 413, 416.
— vitraliile catedralelor: cf. tabloul final în Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, s.d. (1962).

Simbolism intern

— uciderea Bleston-ului: cf. supra.

LA MODIFICATION

Principalele ansambluri formale

REAL PERCEPUT

a) *În interiorul vagonului*

— becul: p. 29, 58, 103, 159, 167, 169.
— covorul metalic de încălzire: p. 58, 92, 100, 103, 109, 111, 119, 136, 149, 156, 174, 178.
— ușile: p. 128, 121, 129.
— militarul: p. 10, 14, 100, 101, 104.
— perechea: p. 10, 14, 42, 26.
— asimilul: p. 74, 166.
— ecleziastul: p. 10, 14, 40, 72, 92, 97.
— breviarul: p. 72, 79, 92, 97.
— profesorul: p. 10, 14, 42.
— cartea profesorului: p. 47.
— comis-voiajorul: p. 10, 14.
— italianca: p. 163.
— cei doi bătrîni: p. 124, 158.
— mama: p. 114, 163.
— englezul: p. 40.
— cartea lui Leon: p. 13, 20, 19, 42, 75, 79, 105, 106, 124, 129, 132, 159, 165, 166, 178.
— țigara: p. 42, 46, 61, 90, 129, 131, 132.
— coridorul: p. 19, 29, 39, 51, 72, 83, 103, 112, 167, 171, 226, 228.

b) *În exteriorul vagonului*

— cheiul: p. 9.
— panourile indicatoare: p. 18, 19, 97, 104.
— tunelurile: p. 135, 136, 140, 142.
— frontiera: p. 129, 132.
— peisajul: p. 13, 27, 36, 229, 230.

REAL REPREZENTAT

—fotografii:
Concarneau: p. 174.
Carcassonne: p. 104, 178, 220.
Arcul de triumf: p. 87, 104, 105, 111, 189, 192.
munți și vapoare: p. 178, 182, 184.
Sixtina: p. 85
Siracuza: p. 27
— tablouri:
Pannini: p. 55, 58, 59, 102.
Albergo Quirinale: p. 58, 59, 68.
tablourile din apartament: p. 68.
— portretul Cécilei: p. 46.
— afișe: p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

— hărți: p. 27—39.
— indicatorul: p. 24, 28, 30.
— monumente: p. 83, 138, 140, 142, 143, 144.

REAL REFLECTAT

a) fereastra coridorului,
b) ușa cu geam a vagonului,
c) fereastra apartamentului parizian: p. 12, 15, 16, 17, 23, 29, 31, 36, 37, 39, 40, 43, 49, 51, 59, 56, 57, 62, 64, 65, 69, 81, 83, 88, 90, 92, 94, 101, 108, 114, 117, 124, 128, 135, 136, 138, 145, 146, 151.
— dulapul cu oglinzi al apartamentului parizian: p. 23, 37.

REAL REMEMORAT

— călătoria cu Henriette la Roma înainte de narațiune: p. 100, 121, 149—152.
— întîlnirea cu Cecile: p. 93.
— șederea la Roma: p. 93.
— călătoria la Roma pentru a o regăsi pe Cécile: p. 101.
— deplasarea spre Roma pentru luarea Cécilei la Paris: p. 167.
— reîntoarcerea de la Paris: p. 119.
— șederea Cécilei la Paris: p. 124, 137, 145.
— reîntoarcerea la Roma: p. 175, 184, 214.
— șederea la Roma cu un an înainte: p. 136.
— ultima călătorie în compania Cécilei: p. 84.
— o duminică cu un an înainte de cel care precede călătoria actuală: p. 110.
— ziua de duminică dinaintea călătoriei actuale: p. 109.
— pregătirile din ajunul călătoriei actuale: p. 30—36.
— dimineața plecării: p. 16—18, 22, 23.
— traseul pînă la gară: p. 18.
— plecarea: p. 18—27.
— mîncatul în tren: p. 26.

REAL IMAGINAT (de Léon)

a) *Presupus:*

— identitatea tovarășilor de călătorie: p. 11, 12, 26.
— psihologia personajelor:
profesorul: p. 44.
tînăra: p. 69.
— destinația pasagerilor:
ecleziastul: p. 73.
profesorul: p. 74.
soțul: p. 79.
— conținutul obiectelor:
valizele: p. 81, 82, 89.
mapa cu documente a ecleziastului: p. 97.
valiza soților: p. 104.
cartea lui Léon: p. 165, 168.
— biografia și viitorul personajelor:
îndrăgostiții: p. 25.
englezul: p. 40.
profesorul: p. 43.
ceilalți călători: p. 106.

b) *Proiectat:*

— traseul: p. 27, 28, 29, 227.
— șederea la Roma luni și poimîine: p. 37, 70, 81, 127, 200.
— reîntoarcerea la Paris: p. 133.
— Cécile la Paris: p. 153, 168.

Scanned with OKEN Scanner

c) *Visat:*

— Marele Vînător în pădurea de la Fontainebleu: p. 96, 114, 169, 176, 191, 194.
— rătăcitul: p. 187.
— sibila: p. 179.
— Iulian apostatul: p. 222.
— Papa: p. 215.
— coborîrea în infern: p. 183.
— explorarea mentală a regiunilor geografice: p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

DEGRÉS

Principalele ansambluri formale

A. REAL TRĂIT

1. *Real perceput* (cuprinde realul simbolic)

— clasele: p. 9, 18, 19, 20, 24, 27, 30, 39, 46, 61, 63, 64, 67, 140, 144, 148.

— camera: p. 22, 43, 48, 72, 80, 137, 257, 312.

— momentul naraţiunii: p. 53, 56, 57, 58, 66, 89, 96, 100, 114, 115, 130, 255, 186, 382, 385 (real simbolic).

— localul pentru scouts: p. 59, 75, 82, 84, 83, 145, 157, 164, 173, 184, 223, 226, 237.

— călătoria cu Micheline Pavin: p. 135.

— călătoriile: p. 307.

— scrisorile: p. 136, 137.

2. *Real reprezentat*

— planisfera: p. 26, 40, 56, 102, 118, 220, 225, 262, 363, 379.

— timbre: p. 75, 76.

— desene: p. 44, 45, 69, 92, 149, 151, 157, 111.

— planşe: p. 45, 47, 87, 91, 252, 263, 300, 301.

— hărţi: p. 107, 130.

— cinema: p. 146, 210, 265.

— fotografii: p. 245, 262, 267, 274, 302, 312.

3. *Real reflectat*

— oglinzi: p. 77, 78.

4. *Real rememorat*

prima parte

a) marţea de 5 octombrie 1954: p. 22.

miercuri, 1954: p. 19.

sîmbătă, 1954: p. 25

duminică, 1954: p. 26

luni, 1954: p. 28

marţi, 1954: p. 32.

miercuri, 1954: p. 42.

joi, 1954: p. 48.

lunea de 11 octombrie, 1954: p. 62.

b) marţea de 12 octombrie 1954: p. 50, 68.

miercurea de 13 octombrie, 1954: p. 54.

c) marţea de 12 octombrie, 1954: p. 90.

miercurea de 13 octombrie, 1954: p. 96.

joia de 14 octombrie, 1954: p. 101.

vinerea de 15 octombrie, 1954: p. 109, 108.

marţea de 19 octombrie, 1954: p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

miercurea de 20 octombrie, 1954: p. 101, 117.

Partea a doua

a) 14 septembrie 1954: p. 126.
28 septembrie 1954: p. 127.
9 octombrie 1954: p. 130.
11 octombrie 1954: p. 131.
b) 12 octombrie 1953: p. 133.
13, 16, 17, 18 octombrie 1953: p. 142, 144, 145, 146.
c) 12 octombrie 1954: p. 150.
13 octombrie 1954: p. 151.
d) septembrie 1952: p. 151.
septembrie 1952: p. 178, 180, 181.
e) anul 1953: p. 186.
1953: p. 188, 190.
vineri 15 octombrie, 1953: p. 208.
14 decembrie: p. 255.
26 decembrie: p. 256.
7 decembrie: p. 275.
11 decembrie: p. 259.
13 decembrie: p. 275.
14 decembrie: p. 276.

Partea a treia

anul 1953: p. 288, 204, 319.
anul 1954: p. 338, 339, 368, 420.

5. *Real amintit*

— Montaigne: p. 118.
— Rabelais: p. 109, 118, 78, 11, 152, 186, 215, 263.
— Marot: p. 169, 206, 240.
— Racine: p. 359, 118, 117, 177.
— Homer: p. 117, 80, 49, 19, 200, 220, 227, 331.
— Shakespeare: p. 47, 29, 17, 250, 268, 343, 360, 372.
— Vinci: p. 35.
— trecutul american: p. 16, 19, 26, 39, 40, 56, 76, 78, 90, 91, 98, 102, 111, 118, 176, 220, 223, 225, 228, 252, 254, 255, 261, 262, 266, 276, 278, 297, 298, 310, 311, 313, 318, 319, 320, 324, 349, 361, 366, 385, 363.

B. REAL IMAGINAT

— de către narator:
folosirea timpului: p. 90, 116.
genealogiile: p. 67.
dizertațiile: p. 276.
— de către Daval:
platina: p. 37.

C. REAL VISAT

— de Pierre Eller: nord-africanul-lup: p. 51, 152, 265, 346, 370, 379.
— de Tangala: Africa: p. 174.
— de Francis Hutter: p. 152.
— de Denis Regnier: p. 261.
— de Alain Mouron: p. 346, 370.

Relații colective în Degrés

Legătura familială

A. Mouron, nepotul lui Bailly (p. 12)

Domiciliul

Rue du Pré aux Clercs (p. 16)
profesia: elev

Bailly, unchiul lui Mouron (p. 12)

Daval, nepotul lui Bailly (p. 25)

Regnier, nepot (p. 15) al următorilor doi
Hubert, văr primar cu precedentul (p. 14)
Bonini, văr primar cu Regnier (p. 114)
Hutter, A., nepot al nepotului străbunicului lui Francis (p. 34)
Hutter, Fr., strănepot al vărului bunicului lui Alfred

Cormier, rudă cu Alfred Hutter (p. 44)

Marnet
se aseamănă fizic (p. 63)
Jourdan

Tavera, are aceleași ticuri ca și Jourdan (p. 63)

Rue Pierre Leroux (p. 27)
profesia: profesor

Rue Pierre Leroux (p. 79)
profesia: elev
Rue Cardinal Lemoine (p. 97)
profesia: elev
Av. Emile Zola (p. 115)
profesia: profesor (p. 115)
Rue Cardinal Lemoine (p. 43)
profesia: profesor (p. 143, 115)

profesia: profesor (p. 34)
profesia: elev
nu se frecventează în afara liceului (p. 63)
Rue de Jussieu (p. 97)
profesia: elev

Rue des Petites Ecuries (p. 93)
profesia: elev (p. 44)
Rue des Petites Ecuries (p. 93)
profesia: elev
Bd. Montparnasse (p. 171)
profesia: profesor (p. 114)

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografia principalelor referințe citate în lucrare

Pentru cronologia operelor lui Michel Butor trimitem la apendicele bibliografic conceput de Albérès *(op. cit)*, de Raillard și mai ales la bibliografia exhaustivă a lui F.C.St.-Aubyn (bibliografie a cărei publicare va urma congresului de la Cerisy-La-Salle din iunie 1973).

Să menționăm și studiul lui M. Spencer în curs de apariție la Melbourne, precum și recentul *Butor*, Paris, 10/18, 1974.

I. *Lucrări care tratează despre noțiunea de umanism:*

Dewey, J.: *Art as experience*, New York, Minton-Balch & Co, 1934.

Dufrenne, Mikel: *Pour l'homme*, Paris, Seuil, 1968.

Helbo, André: *Humanisme et authenticité, Revue de Synthèse*, Paris, iulie-decembrie 1970.

Marcel, Gabriel: *Les hommes contre l'humain*, Paris, Fayard, 1968.

Ortega y Gasset: *The deshumanisation of art and other writings on art and culture*, Garden City, New York, s.d.

Roy, Claude: *L'homme en question*, Paris, Gallimard, 1960.

Simon, Pierre-Henri: *La crise de l'humanisme: le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Paris, Nizet, 1967.

Tison-Braun, M.: *L'homme en procès*, Paris, Payot, 1954—1950.

II. *Lucrări care tratează despre noțiunea de spațiu.*

Académie: *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Smith & Cie, s.d., ed. a 5-a, 2 vol., 767 pag. și 776 pag.

Bailly, René: *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Paris, Larousse, s.d. (1946), 626 pag.

Scanned with OKEN Scanner

Bénac, Henri: *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, s.d. (1835), 1026 pag., mai ales p. 270, 339, 340, 347.

Foulquié, Paul: *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, mai ales p. 224, 236 etc..., 776 pag.

Lalande: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 1323 pag., mai ales p. 298—304.

Littré, Emile: *Dictionnaires de la langue française*, Paris, Hachette et Cie, 1885, Tom 2, p. 1489 etc...

Matoré, Georges: *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la pensée, la philosophie et l'art contemporain*, Paris, La Colombe, s.d. (1962).

Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, (Bibliothèque des idées), 531 pag.

Poirier, René: *Essai sur quelques caractères des notions d'espace et de temps*, Paris, J. Vrin, 1932, 384 pag.

Robert, Paul: *Dictionaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, s.d. (1955), Tomul al doilea, mai ales p. 1704 etc...

Van Lier, Henri: *Le nouvel âge*, Tournai, Casterman, 1964 (Synthèses contemporaines), 232 pag.

III. *Lucrări privitoare la spațiu în opera literară*

Bachelard, Gaston: *La poetique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 215 pag.

Bachelard, Gaston: *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, s.d., 420 pag.

Butor, Michel: *Répertoire, 1, 2, 3*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1960, 1964, 1968), passim

— *L'espace du roman, Répertoire 2*, Paris, Ed. du Minuit, s.d. (1964), p. 42—50.

Un schimb de vederi în legătură cu acest articol în:

— *Revue d'esthétique*, Paris, Société française d'esthétique, ianuarie—martie 1962, p. 91—97.

Poulet, Georges: *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963 (N.R.F.), 182 pag.

Poulet, Georges:

a) *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, s.d. (1950), (L'Epi), Vol. 1, 409 pag.

Scanned with OKEN Scanner

b) *Etudes sur le temps humain: la distance intérieure*, Paris, Plon, s.d. (1952), 355 pag.
c) *Etudes sur le temps humain: le point de départ*, Paris, Plon, s.d., (1964), 237 pag.
Ronse, Henri: *Le labyrinthe, espace significatif, Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Ed. Engelson, 1965—1966, n-rele 9 și 10, p. 27—43.

IV. *Studii asupra spațiului în opera lui Butor*

Foucault, Michel: *Le langage de l'espace, Critique*, Paris, aprilie, 1964, p. 379—382.

V. *Lucrări privind literatura contemporană*

Huguenin, Jean-René: *Une autre jeunesse*, Paris, Seuil, s.d. (1965).
Janvier, Ludovic: *Une parole exigeante, le nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, s. d. (1964), 184 pag.
Morissette, Bruce: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, s.d., (1963), 224 pag.
Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, s.d. (1962), (Tel Quel).
Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, s.d. (1964). (Idées) 183 pag.
Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon-Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, s.d. (1956) (Idées).
Zeltner, Gerda: *La grande aventure du roman français, le nouveau visage de la littérature*, Paris, Gonthier, s.d. (1967) (Médiations), 219 pag.
Nouveau roman: hier, aujourd'hui, Paris. 10/18, 1972.

VI. *Articole generale*

Esprit: *Voici dix romanciers, Esprit*, iulie-august 1958.
cuprinde:
Dort: *Sur l'Espace*, p. 77—82.
Des romans innocents, p. 100—110.
Dreyfus: *De l'ascetisme dans le roman*, p. 60—71.
Estang: *Lettre à un jeune romancier*, p. 110—119.
L'objet dans le roman, p. 67—71.
Magny: *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, p. 3—17.
Pingaud: *Y a-t-il quelqu-un?*, p. 83—85.
L'Ecole du Refus, p. 55—59.

Scanned with OKEN Scanner

Pingaud, Bernard: *Roman réflexif et Roman descriptif, Le Français dans le monde*, Paris, octombrie-noiembrie 1962, p. 12—15.

Raillard, Georges: *Clés pour le «Nouveau Roman», Le Français dans le monde*, Paris, iunie 1963, p. 20—21.

Van Laere, François: *Le nouveau roman, Une crise féconde?, La Pierre Philosophale*, mai 1966.

Helbo, André:

— *Michel Butor à la recherche du livre, Revue Générale*, Bruxelles 1971.

— *Nouvelle littérature, nouvel humanisme? Synthèses*, Bruxelles, 1971.

— *Jean Ricardou, transparences et opacité, Critique*, Paris, 1974.

CHESTIUNI DE METODĂ

1. *Sensul și forma*

Antoine, Gérald: *La coordination en Français*, Paris, d'Artrey, 1938—1962, 2 volume.

Butor, Michel: *Repertoire 2*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964).

Cohen, Jean: *Structures du langage poétique*, Paris, Flammarion, s.d. (1966), 231 pag.

Genette, Gérard: *Figures*, Paris, Seuil, s.d. (1966), (Tel Quel), 265 pag.

Spitzer, Leo: *La enumeraciòn caótica en la poesia moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filologia, 1943 (Collecciòn de estudios estilísticos)

2. *Formele*

Guimbretière, André: *Essai d'analyse formelle, Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Engelson, 1965—1966, n-rele 9—10, p. 3—25.

Mouillaud, Maurice: *Le sens des formes dans le nouveau roman, Cahiers internationaux de symbolisme*, Geneva, Engelson, 1965—1966, n-rele 9—10, p. 57—74.

3. *Tipografia*

Butor, Michel:

— *Le livre comme objet, Répertoire 2, op. cit.*

— *Monument de rien pour Apollinaire, Répertoire 3*, Paris,

Ed. de Minuit s.d. (1968) (Critique).
— Alte articole din *Répertoire 3*, passim.
Damourette, Jacques: *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, s.d., (1939).
Frankel, Ernest: *Les dessins trans-conscients de Stéphane Mallarmé, A propos de la typographie d'Un coup de dès*, Paris, Nizet, 1960, 44 pag.
Peignot, Jérôme: *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, s.d. (1967) (Idées), 241 pag.
Scherer, Jacques: *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947, 289 pag.
4. *Informația și structura*
Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, s.d. (1965), 316 pag.
Moles, Abraham: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
Levi-Strauss: *La pensée sauvage, Paris*, Plon, s.d. (1962).

CÎTEVA APROPIERI

Mallarmé:
Roudaut: *op. cit.*
Scherer: *op. cit.*
Scherer: Le livre de Mallarmé, Premières recherches sur des documents inédits, Paris, Gallimard, s.d. (1957) (N.R.F.), 382 pag.
Sartre:
Sartre: *Qu'-est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, s.d. (1967), (Idées), 374 pag.
Robbe-Grillet, Sarraute, Simon:
Ricardou: *Un ordre dans la débâcle*, Paris, Union Générale d'Editions s.d. (1963), (10/18).
Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, s.d. (1964), (Idées).
Sarraute: *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, s.d. (1965), (Idées).

CONVORBIRI

Bourin, André: *Les enfants du demi-siècle: Michel Butor, Les Nouvelles littéraires*, Paris, 5 decembrie 1967, p. 9.
Butor, Michel: *Réponses à Tel Quel, Répertoire 2*, Paris, Ed. de Minuit, s.d. (1964), p. 293—301.

Scanned with OKEN Scanner

Chapsal, Madeleine: *Les écrivains en personne,* Paris, Julliard, s.d. (1960), p. 55—80.
Charbonnier, Georges: *Entretiens avec Michel Butor,* Paris, Gallimard, s.d. (1967), (N.R.F.).
Anonim: *Butor s'explique, Le Monde,* 22 martie 1967, p. 4.
Peillard, Léonce: *Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor, Biblio,* dir. Peillard, Paris, 1963, p. 10—14.
Saint-Aubyn, F.-C.: *Entretien avec Michel Butor, French Review,* Columbia University, ed. L. Roudiez, octombrie 1962, nr. 36, p. 12—22.
Saint-Aubyn, F.-C.: *A propos de „Mobile": Deuxième entretien avec Michel Butor, French Review,* Columbia University, ed. L. Roudiez, februarie 1964, nr. 38, p. 427—440.

MONOGRAFII PRIVITOARE LA MICHEL BUTOR

Albérès, Roger-Marie: *Michel Butor,* Paris, Ed. universitaires, s.d. (1964), (Classiques du XX-e siècle).
Roudaut, Léon: *Michel Butor, ou le livre futur,* Paris, Gallimard, s.d. (1964), (N.R.F.), 246 pag.
Roudiez, Léon: *Michel Butor,* New York și Londra, Columbia University Press, 1965, 48 p. (Columbia Essays on Modern Writers).
Van Rossum-Guyon: *Critique du roman, essai sur La Modification,* Paris, Gallimard, 1971.

a) *Articole privitoare la operele „în manieră nouă" ale lui Michel Butor:*

Dort, Bernard: *Le point privilégié, La Nouvelle Revue Française,* Paris, 1 septembrie 1964, p. 381—580, mai ales p. 504—509.
Lefebve, Maurice-Jean: *Michel Butor: Illustrations, La Nouvelle Revue Française,* Paris, 1 martie 1965, p. 388—578, mai ales p. 541—544.
Spencer, Michael: *L'ouverture chez Michel Butor, Degrés,* Bruxelles, ianuarie 1973.

b) *Articole privitoare la romanele lui Michel Butor*

Deguise, Pierre: *Michel Butor et le nouveau roman, French Review,* U.S.A., Columbia University, decembrie 1961, p. 127—256, mai ales p. 155—161.

Scanned with OKEN Scanner

Raillard, Georges: *De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, martie 1962, p. 179—194.

Roudiez, Léon: *Michel Butor: Du pain sur la planche, Critique*, Paris, Ed. de Minuit, octombrie 1964, nr. 209, p. 851—862.

Seylaz, J.-L.: *La tentative romanesque de Michel Butor de „l'Emploi du temps" à „Degrés", Etudes de lettres*, Lausanne, octombrie-decembrie 1960, p. 200—221.

Helbo, André: *Le groupe dans l'oeuvre de Michel Butor, Marginales*, Bruxelles, 1971.

Spitzer, Léo: *Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor*, Archivum Linguisticum, vol. 13 și 14, 1962, p. 171—195 și 49—76.

ARTICOLE DESPRE „MOBILE"

1. *În lucrări și reviste*

André Robert: *L'Amerique et l'enfer, Nouvelle Revue Française*, Paris, iunie 1962, p. 985—1184, mai ales p. 1088—1091.

Barthes, Roland: *Littérature et discontinu, Essais critiques*, Paris, Seuil, s.d. (1964), 258 pag., mai ales p. 175 etc.

Helbo, André: *Rupture et mobilité*, Degrés, Bruxelles, aprilie 1973.

Ibert: *Michel Butor et la littérature expérimentale, La Revue Nationale*, Bruxelles, dir. Mergot, ianuarie 1963, p. 31—33.

Jean, Raymond: *l'Amérique immobile, Cahiers du Sud*, Paris, Gallimard, 1962, Paris, p. 447—457.

Lecomte, Marcel: *Mobile par Michel Butor, Synthèses*, Bruxelles, dir. M. Lambiliotte, martie, 1962, p. 377—513, mai ales p. 488—493.

Helbo, André: *A propos du discontinu et littérature, Le langage et l'homme*, Bruxelles, 1973.

2. *În hebdomadare*

Kanters, Robert: *L'Amérique en butorama, Le Figaro Littéraire*, Paris, 3 martie 1962, nr. 828, p. 2.

Coindreau, M.-E.: *Un ballet des heures sur une musique des noms propres, Les Nouvelles littéraires*, Paris, 8 martie 1962, p. 7.

Villelaur, Anne: *Mobile dans l'espace des U.S.A., Les lettres françaises*, Paris, 22—28 martie 1962, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

STUDII DESPRE:

Répertoires

Ames, Van Meter: *Butor and the book, The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1964, vol. 23, nr. 1, 165 pag., mai ales p. 159—165.

Roudaut, Jean: *Butor et la littérature, Le Français dans le monde*, Paris, nr. 28, octombrie-noiembrie 1964, 56 pag., mai ales p. 22—23.

Portrait de l'artise en jeune singe

Anonim: *Stay-at-home traveller, Times litterary supplement*, Londra, 22 iunie 1967, nr. 3408, p. 560.

Clements, R.-J.: *Portrait de l'artiste en jeune singe, Saturday Review*, Londra, 5 august 1967, vol. 50, pag. 25.

Piatier, Jaqueline: *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Le Monde, 22 martie 1967, p. 5.

Helbo, André: *Portrait de l'artiste en jeune singe, une narration poétique, Courier du Centre international d'études poétiques*, Bruxelles, 1971.

L'Emploi du temps

Dort, Bernard: *L'Emploi du temps, Cahiers du sud*, Paris, an 43, nr. 338, p. 143—137.

Heel, Henri: *Michel Butor, La Table ronde*, Paris, Plon, Martie 1957, p. 208—211.

Nathan, Monique: *Un roman expérimental, Michel Butor, Critique*, Paris, Ed. de Minuit, ianuarie 1957, nr. 116, p. 17—21.

Pouillon, J.: *Les règles du Jeu, Les Temps Modernes*, Paris, dir. Sartre, aprilie 1957, nr. 134, p. 1591 și urm.

Raillard, Georges: *L'Exemple*, Paris, Union Générale d'Editions, s.d. (1966), (10/18), p. 443—502.

La Modification

Aury, Dominique: *Michel Butor, La Modification, La Nouvelle Revue Française*, Paris, decembrie 1957, nr. 60, p. 1146—1149.

Lebeau, J.: *De la Modification à la Princesse de Clèves*, cf. *infra*

Dort, Bernard: *La forme et le fond, Cahiers du sud*, Paris, nr. 344, an 44, p. 117—125.

Howlett, J.: *La Modification, Lettres Nouvelles*, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Leiris, Michel: *Le réalisme mythologique de Michel Butor, Critique*, Paris, Ed. Minuit, februarie 1958, p. 99—112.

Pouillon, Jean: *À propos de La Modification, Les Temps Modernes*, Paris, dir. Sartre, decembrie 1957, p. 953—1144.

Degrés

Dort, Bernard: *Degrés, Cahiers du sud*, Paris, an 43, nr. 338, p. 133—137.

Raymond, Jean: *Degrés, Cahiers du sud*, Paris, Cros, 1960, nr. 355, p. 331—446, mai ales p. 466—469.

Ricardou, Jean: *Le Roman, Michel Butor ou le roman et ses degrés, Nouvelle Revue Française*, Paris, 1 iunie 1960, p. 1027—1203, mai ales p. 1157—1161.

În afara lucrărilor citate în nota precedentă, lucrări în legătură cu care am formulat o apreciere, cel puțin incidentală, în cursul lucrării, vom menționa, rezuma sau comenta pe scurt:

LUCRĂRI GENERALE

Huguenin, Jean-René: *Une autre jeunesse*, Paris, Ed. du Seuil, s.d. (1965). Un eseu de critică rînd pe rînd „simpatetică" și ironică încercînd, după ce a caracterizat teme și tehnici (singurătatea, rolul obiectelor) ale „noului roman", să circumscrie scopurile „școlii", dacă este într-adevăr o școală. Concluziile sînt foarte subiective: standardizarea, materialismul, tehnologia și obsesia timpului ar constitui cele patru „motive" fundamentale ale literaturii contemporane.

Le Sage, Laurent: *The French New Novel, an Introduction and a Sample*, Pennsylvania State University Press, 1962, 50 pag. Lucrarea poate face figura unei inițieri în lectura „noilor romane". Generală prin forța lucrurilor, ea nu marchează diferența între autori și se interesează mai ales de Robbe-Grillet, pe care îl analizează cu exemplificări.

Raillard, Georges: *Clés pour le „Nouveau roman"?, Le Français dans le monde*, Paris, iunie 1963, p. 20—21.
Autorul analizează pertinent demersul lui Barthes în raport cu Butor și Robbe-Grillet. Raillard observă o opoziție fundamentală între cei doi romancieri.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LEGĂTURĂ CU MICHEL BUTOR

Raillard, Georges: *Ecrivains d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1960, p. 147—157.

Autorul propune cîteva priviri generale asupra principalelor teme tratate de Michel Butor. Pasajul evocă deja considerațiile mai adînci care vor apare în *Biblio (op. cit.)*

ARTICOLELE PRIVITOARE LA CARTE

Harbison, Helen M.: *Le roman contemporain et la musique moderne, French Review*, februarie 1964, nr. 4, p. 441—451.

Ancheta este condusă în esență asupra lui Robbe-Grillet, Butor și Queneau. Autorul îi apropie pe acești autori de Webern, Boulez, Stockhausen, Schönberg. Comparația privește „situația" și „tehnica" acestor artiști.

Nan, Martha O': *„Musicalisation" of Modern French Fiction, French Review*, 25 aprilie 1957, p. 211—216.

Acest articol, scurt dar topic, completează punctele de vedere ale lui Harbison *(op. cit.)* integrîndu-le într-o tradiție care ajunge la Flaubert, Romains, Gide și Sartre.

Mobile

Boisdeffre, Pierre de: *„Mobile" par Michel Butor, Revue de Paris*, mai 1962, p. 169.

Criticul își exprimă pe un ton incisiv și mușcător decepția în fața unei lucrări care, pentru el, nu comportă „nici o ordine" cu excepția „unui ingenios fir al Ariadnei verbal". Tonul amintește *Où va le roman?* (Del Duca, 1962, p. 296 și urm.) și *La cafetière est sur la table.*

Mauriac, Claude: *Paris literary letter, New York Times*, Book Review, 13 mai 1962, p. 18.

Mauriac semnalează „eșecul în Franța" al „acestei cărți groase" care este *Mobile*. Autorul își exprimă speranța într-o lectură întreprinsă în spirit de examen.

Pfeiffer, Jean: *Le livre qui n'est à personne, Synthèses*, noiembrie-decembrie 1963.

Prefigurînd liniile directoare ale eseurilor lui Roudaut și Janvier, acest articol studiază „mișcarea de interiorizare a cărții în ea însăși". El remarcă „atenția structurantă" căreia Janvier îi va analiza dimensiunile.

La Modification

Delbouille, Pierre: *Le Vous de La Modification, Cahiers d'analyse textuelle*, iunie 1963, p. 82—87.

Notele lui Delbouille propun o interpretare a lui „Dumneavoastră" prin comparație cu monologul interior; criticul nu neglijează să facă apel la declarațiile lui Butor însuși.

Lebeau, J.: *De „La Modification" de Michel Butor à la „Princesse de Clèves"*, *Cahiers du Sud*, Paris, februarie-martie, 1964, an 51, nr. 376, p. 285—291.

Subdiviziunea ternară, forma dialogului, decorul, existența „trio-ului clasic" sînt suficiente, pentru Lebeau, pentru a justifica o paralelă între Michel Butor și Doamna de Staël.

Simon, John K.: *A view from outside*, *London Times Literary Supplement*, Londra, 4 mai 1962, p. 297.

Un articol care schițează prolegomenele unei investigații mai vaste (cf. *infra*); autorul analizează tema călătoriei în *La Modification*.

Simon, John K.: *View from the train: Butor, Gide, Larbaud, French Review*, U.S.A., Columbia University, octombrie 1963, nr. 1, p. 161—166.

Tema călătoriei, gustul pentru descriere, conștiința literară, constituie preocupările comune ale lui Butor, Gide și Larbaud. Cel puțin aceasta este teza lui Simon.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cuvînt înainte 5

Dialog cu Michel Butor 8

Introducere 15

Capitolul 1

Seara cu Monsieur Teste 19

Odă pentru o lectură obligată 20

Creatorul în căutarea „cărţii“ 28

Capitolul 2

Viaţa şi Limbajul 41

Mobile *sau cartea şi informaţia* 42

I Viziunea spaţiului 43

II Incarnarea spaţiului 66

III Specificitatea estetică 81

Portrait de l'artiste en jeune singe, o *naraţiune poetică* 98

Cuvînt despre discontinuu 105

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul 3

Portretul unui itinerar 111

Michel Butor între mulțime și erou 112
„Fantasticul" butorian 120
L'emploi du temps *sau labirintul dintîi* . . . 123
La Modification *și continuitatea scripturală* . . 133
Degrés *și simultaneitatea* 148
De la romane la Mobile 156

Capitolul 4

„Umanismul" lui Michel Butor 165

Capitolul 5

Repertoriu de ansambluri formale 177

Bibliografia principalelor referințe citate în lucrare 189

Scanned with OKEN Scanner

Cazul lui André Helbo este tipic pentru criticul occidental (aceste procese văzute din Est se lasă mult mai bine observate); in fața pulverizării, formalizării, indeterminării și discontinuității (semn de sfirșit de ciclu istoric, de criză structurală, profundă), acest critic simte în cele din urmă necesitatea imperioasă a redresării, mutației, unei soluții de schimb. Că literatura profund dezumanizată și dezumanizantă a lui Michel Butor inspiră exegetului său, în final, reflexii și soluții umaniste, deci diametral opuse, fenomenul nu poate scăpa observației. Retorică, alexandrinism, formalism, decadență, toate aceste categorii sînt istoric solidare. Ele depășesc cu mult „situația" lui André Helbo față de teoria atacată, disecată cu o pasiune a detaliului sensibil care poate inspira chiar și o mică lectură psihanalitică a textului său critic.

ADRIAN MARINO

EDITURA DACIA

Lei 8,75

Scanned with OKEN Scanner